Volumul — 1

Traducere: Pavel Popescu Editura Meridiane, 1976

Guy Isnard
Vrai ou faux? Les enquêtes du Sherlock Holmes de la peinture
Opéra Mundi, 1974

Versiune ebook: [0.9] hunyade
Versiune ebook: [0.9] hunyadedexw98

logo editură *(opţional)*
adresa web editura 1.ro *(opţional)*
adresa web 2.ro *(opţional)*

Guy Isnard
Vrai ou faux? Les enquêtes du Sherlock Holmes de la peinture

© 1974 by Guy Isnard, Opéra Mundi, Paris (ptr. ediţia originală)
© Editura Meridiane, 1976 (ptr. ediţia în limba română)
Toate drepturile rezervate

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:
(descrierea CIP)
...
...
...
...
...

Guy Isnard

un sherlock holmes printre tablouri

Editura Meridiane

Un Sherlock Holmes
printre tablouri

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

GUY ISNARD
Vrai ou faux?
les enquêtes du Sherlock Holmes de la peinture
© Opéra Mundi, Paris, 1974

Toate drepturile asupra prezentei ediţii în limba româna sînt rezervate Editurii Meridiane

Guy Isnard

Un Sherlock Holmes printre tablouri

Traducere de:
PAVEL POPESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1976

Pe copertă:
Triptic, „Şcoala sieneză, secolul al XV-lea”
(fals modern),
Courtauld Institute of Art, Londra

INTRODUCERE

Eram comisar de poliţie de mai bine de doisprezece ani, cînd într-o bună zi am devenit vînător de tablouri false. Începusem să trec printre cei de la Direcţia poliţiei judiciare a Siguranţei Naţionale drept un original, un obsedat al apărării văduvelor şi orfanilor Artei. Închipuiţi-vă şi dumneavoastră, un poliţist, un comisar principal, care-şi petrece timpul cocîrjat peste pînze şi desene şi care-şi sleieşte capacităţile — atît de generos acordate profesiunii noastre — de bun copoi, încercînd să detecteze dacă cutare tablou e un fals, dacă cutare desen e o impostură. Şi niciodată nici cea mai mica lovitură de pumn, niciodată vertiginoasele — şi atît de clasicele — urmăriri în maşină, niciodată escaladarea unui zid împrejmuind o vilă misterioasă, nici un foc de revolver — nici eu în alţii, nici ei în mine — nici o arestare rocambolescă. Ce mai, exact contrariul imaginilor create întru gloria noastră!

Şi totuşi, împreună cu oamenii serviciului meu, am salvat pe mulţi de la un sfîrşit mizerabil. Caci meseria mea devenise tocmai protejarea artiştilor de furtul operelor lor, şi prezervarea unor amatori de artă prea creduli de manevrele falsificatorilor. Ce mai, un poliţist de salon! de salon de pictură, cum rîdeau de mine anumiţi colegi. Dar dacă un statistician s-ar apuca într-o zi să întocmească un bilanţ al capturilor noastre, totalul s-ar cifra la cîteva sute de milioane de franci (noi)[1]*.*

În răstimpul a cincisprezece ani am cunoscut, astfel, cele mai mari şi mai stupefiante cazuri ale unor falsuri după „maeştri”, falsuri cărora le căzuseră victimă savanţi

[1] După cum se va vedea din paginile următoare, autorul indică sumele fie în franci noi, fie în franci vechi. Vom face acelaşi lucru, adăugînd, pentru lămurirea cititorului, că raportul este de 100 fr. vechi = 1 fr. nou (N.T.)

conservatori de muzee şi chiar eminenţi experţi internaţionali. Am fost pus în situaţia de a frecventa pictori de renume mondial, negustori de obiecte de artă şi experţi al căror simplu nume făcea să se încline cu respect capetele cunoscătorilor. Şi, bineînţeles, a trebuit să plonjez în universul celui mai ciudat „lumpen”, cel care n-are nici o tangenţă cu lumea interlopă a gangsterilor şi asasinilor, atît de romanesc zugrăviţi în literatură, cinema, cîntece şi teatru. Dar şi „lumpenul” meu de falsificatori şi hoţi de glorie nu era lipsit de pitoresc şi, în anumite privinţe, la fel de primejdios.

Acum, cînd întreprind relatarea a ceea ce a fost toată această existenţă şi cînd aş vrea să fiu în întregime credincios realităţii, mă văd totuşi limitat de anumite prescripţii legale. Din aceste motive voi fi adesea nevoit să modific numele unor persoane, denumirea unor locuri şi chiar a unor opere de artă pentru a evita — aşa cum mi-o cere legea — orice identificare prejudiciabilă persoanelor puse în cauză. Rămîn însă faptele, care au fost trăite şi care sînt perfect veridice.

I. HAZARDURI ŞI PLISEURI

Se spune că hazardul e zeul poliţiştilor. În ceea ce mă priveşte, hazardul care a făcut ca îndeletnicirile mele, pînă atunci „clasice”, să se îndrepte, şi încă de o manieră definitivă, spre vînătoarea de falsificatori ai picturii, s-a manifestat într-o primăvăratecă dimineaţă a anului 1947. Abia apucasem să intru în biroul meu de la Siguranţa naţională şi iată că un telefon din partea comisarului divizionar[2] mă înştiinţa că „patronul” vrea să mă vadă. Nici pe departe nu-mi puteam imagina ce avea să-mi comunice sub-directorul nostru, domnul Sicot. Breton şi ca fizic şi ca moral, el moştenise de la acest neam sobrietatea în vorbă şi o anumită răceală exterioară care nu te prea îndemna la pălăvrăgeală, deşi — o ştiam din experienţă — această mască ascundea o mare sensibilitate. (Mai tîrziu calităţile sale de poliţist i-au asigurat, dealtfel, o carieră strălucită: director al Interpolului.)

— Isnard, spuse el, aş vrea să-ţi încredinţez un caz cu totul neobişnuit. Pînă acum nu ne-am ocupat niciodată de aşa ceva. Iată despre ce-i vorba: am primit vizita domnului Gaumont-Lanvin, preşedintele Camerei sindicale a Caselor de Modă. El mi-a explicat că marii creatori de modă parizieni devin tot mai des victime ale contrafacerilor. Va trebui deci întreprinsă o acţiune cu atît mai delicată, cu cît Camera sindicală e literalmente sufocată de plîngeri, dar, în acelaşi timp, croitorii lezaţi ţin la cea mai absolută discreţie.

O clipă am rămas mut de uimire. Casa de modă, rochii? Zorzoane, pliseuri? Şi eu printre manechinele goale? Reprimai unda de veselie care mă şi luase cu ea şi rămăsei impasibil refulînd pînă şi zîmbetul pe care-l simţeam mijind în colţul gurii. Trebuie să spun că fac parte, mai degrabă, din tipii serioşi. Nu m-am ţinut niciodată de bancuri şi am

[2] Organigrama poliţiei franceze cuprinde „divizii", „brigăzi", servicii: judiciară, moravuri (la ei, mondena), anti-drog, anti-gang etc. (N.T.).

pus întotdeauna suflet în meseria mea, chiar şi pe vremea cînd, în îndepărtatul comisariat de provincie, cenuşiul rutinei nu exalta în nici un fel gustul meu pentru acţiune. Mă şi vedeam, eu ditamai poliţaiul, scotocind printre panglici, paftale şi nasturi în chiţcăiturile unor cucoane înspăimîntate...

— După spusele croitorilor, reluă, la fel de imperturbabil, domnul Sicot, prejudiciul ar fi foarte important, de ordinul milioanelor... Pînă în prezent, în asemenea cazuri, ei nu se adresau decît comisariatelor de cartier. Acum, Camera sindicală ar dori o acţiune mai amplă, mai profundă şi, totodată, mai generală. Pe scurt, ar dori să se ajungă la o reprimare, pe plan naţional, mai eficace decît pînă-n prezent, astfel încît să se pună capăt jafului la care e expus efortul creator al marilor croitori. Ca atare, conchise el, du-te să-l vezi pe domnul Gaumont-Lanvin.

Luai dosarul sub braţ şi ieşii. Nu conţinea decît o singură foaie: cererea Camerei sindicale a Caselor de Modă. Ştiam de pe acum că nu voi îngroşa acest dosar pirpiriu explorînd arhivele Siguranţei; ar fi însemnat să caut în van un precedent capabil să-mi asigure o documentare prealabilă pentru demarajul anchetei mele. Genul acesta era cu totul nou pentru „dugheana noastră”. Desigur, sub-direcţia financiară şi economică se ocupase şi se ocupa de cazurile de contrafacere, dar era vorba mai ales de falsificatorii de bani sau de industriaşii cam veroşi, care imitau fără ruşine produse ce purtau girul unor mărci de prestigiu. În materie de modă, totul trebuia luat de la început.

Consilierul juridic al Camerei sindicale, un om simpatic şi spiritual, îmi arătă dosarele cazurilor precedente. Aidoma portăreilor, colegii mei de la comisariatele de cartier se mulţumiseră să întocmească, pentru fiecare infracţiune în parte, cîte un soi de proces verbal. Nici n-ar fi putut face mai mult, copleşiţi cum erau — şi cum sînt dealtfel în continuare — de un puhoi de plîngeri zilnice, de la suspecta

dispariţie a pisicuţei adorate, la o mardeală între beţivani sau furtul unui mantou de blană dintr-o maşină parcată în stradă. Cum ar fi putut să se ocupe atent de plagiatul unor schiţe de modă?

Şi totuşi, prejudiciul era foarte important. Coco Chanel spunea într-o zi că, în momentul în care manechinele coboară scara ce duce la podium purtînd pe corpul lor o nouă colecţie, parada aceasta reprezintă defilarea a 350 de milioane de franci (vechi), iar crearea unui taior (adesea făcut şi refăcut de zeci de ori) revine la 200.000 de franci (aşijderi vechi). Realizarea acestor minuni, pentru care se vine tocmai de la New York, de la Stockholm sau Beirut, cere o considerabilă cantitate de muncă intelectuală, artistică şi, în sfîrşit, manuală. Reputaţia — şi prosperitatea — Parisului pe piaţa mondială a modei e făurită din bunul gust şi inventivitatea în crearea formelor şi asocierea culorilor a sute de modelieri şi mii de croitorese. Începusem să pricep consternarea creatorilor de modă cînd descopereau că o anume cută inedită a fustei, sau cutare drapaj recent inventat, apăreau ca prin farmec la nişte confecţii ieşite din cine ştie ce amărît de atelier, ori, şi mai rău, reproduse în serie de un industriaş american!

Cum s-ar putea reprima, în mod eficace, genul acesta de furt? Iată problema pe care mi-o punea simpaticul secretar al Camerei sindicale. Sînt an om metodic. Am început deci prin a stabili o procedură riguroasă: proces-verbal tip de constatare a delictului de contrafacere, la care se putea adăuga şi acela de subtilizare a şabloanelor, crochiurilor, rochiilor etc., în scopul de a favoriza divulgarea secretului de fabricaţie (acest act asimilîndu-se spionajului industrial), urmat de interogatoriile martorilor, de verificarea registrelor contabile ale plagiatorului prezumtiv, de confiscarea pieselor doveditoare, care comparate atent cu desenele originale, etichetate şi sigilate, urmau să fie depuse la dosarul de trimitere în judecată.

La „prăvălie”, colegii mă cam luau peste picior:

— Nevasta dumitale se îmbracă la Balmain?[3]

— Ca şi a dumitale, amice! replicam eu.

Cred că din acest moment a început să se nască reputaţia mea de „poliţai de salon”; ce-i drept, pînă una-alta, salonul era de croitorie, şi încă nu de pictură.

Sarcasmele colegilor erau, poate, inspirate şi de un pic de invidie. Auzi, ce baftă! Femei de lume, pipiţe una şi una!... Bătrîne, zău că nu rişti să mori de plictiseală!... Mă invidiau şi poate pentru că frecventam un mediu evident mai elevat decît acela al găinarilor de care erau ei obligaţi să se frece.

Realitatea era însă mult mai prozaică. Manechinele pe jumătate goale rămîneau perfect indiferente la foiala noastră prin vestiare, atunci cînd necesităţile anchetei o cereau. Evident, fetele erau foarte tinere, dar deja blazate. Cînd îmbrăcatul şi dezbrăcatul devin o treabă zilnică şi profesională, numai cineva cu o imaginaţie bolnavă ar putea vedea într-asta ceva provocator... Dealtfel, manechinele erau, în general, fete de treabă şi simpatice, şi indiferenţa lor la intrusiunile masculine prin culise nu era deloc afectată. Ele ştiau că sîntem acolo numai şi numai pentru a încerca să descoperim originea deconspirării unui secret de atelier.

Nu cred să existe mediu mai impropriu ca acesta pentru investigaţia poliţienească. Imposibil să stabileşti „contacte”, să manipulezi o reţea de informatori. Atmosfera era cu totul alta şi cel puţin la început, ne simţeam ca picaţi din lună. Se discuta din vîrful buzelor, cu floricele şi preţiozitate despre tot soiul de subiecte complet străine nouă, folosindu-se un vocabular profesional pe care trebuia să-l deprindem.

Printre numeroasele manechine din acea epocă — e vorba de 1947 — în majoritatea lor, mai ales dacă erau „sezoniere”, suedeze şi norvegiene, am cunoscut doar una

[3] Celebră - şi evident foarte costisitoare - casă de mode pariziană (N.T.).

singură care să se intereseze realmente de soarta profesiunii sale. O chema Lucky şi se zbătea pentru dobîndirea unui statut al corporaţiei. Încăpăţînată ca o bretona ce era, îl îmboldi pe soţul său, un creator de mode, să ne ceară sfatul. Acest „contact” nu antrenă însă după sine o „cooperare” între noi.

Aşa stînd lucrurile, cum să-i descoperim pe escrocii care jefuiau opera creatorilor, ca s-o revîndă apoi unor multiplicatori? Dealtfel, unii croitori tratau această chestiune cu destul de multă dezinvoltură. Într-o zi, de pildă, descopăr într-un atelier pe care-l reperasem, nişte crochiuri ale unor modele de la Chanel. Ca să pot „instrumenta” cazul era nevoie de o plîngere din partea „Marii Domnişoare”. Asta se petrecea chiar la debuturile mele. Îi telefonez deci lui Coco Chanel. Drept răspuns capăt un duş rece. Cu o voce virilă „Domnişoara” îmi declară:

— Aflaţi, domnule, că nu fac niciodată reclamaţie pentru ceea ce dumneavoastră numiţi o „contrafacere”. Pentru mine aşa ceva înseamnă publicitate!

În consecinţă, nu-mi rămînea decît să las totul baltă. În alte daţi însă, Coco Chanel fu mai puţin indulgentă. Dîndu-şi seama de prejudiciul pe care-l suferea, depuse o plîngere. Se cădea oare să fiu eu acela care să-i aducă aminte că tipul de infracţiune pe care eram însărcinaţi s-o urmărim nu se raporta doar la interesele sale? Că, la urma-urmelor, era vorba de a proteja munca — şi deci pîinea zilnică — a peste 300.000 de lucrătoare din Franţa? Să nu uităm că marile case de modă alimentau numeroase industrii anexe: ţesătorii, fabrici sau ateliere de pasmanterie, de broderie, de dantelărie, de bijuterie, de parfumerie, de blănuri, de încălţăminte etc., în total 25 000 de întreprinderi din întreaga ţară.

În biroul său de pe rue Faubourg-Saint-Honoré, domnul Gaumont-Lanvin, preşedintele Camerei sindicale a Caselor

de modă din Paris, îmi expusese problema într-un mod cît se poate de net:

— Pentru prezentările sezoniere de colecţii, ce au loc regulat în lunile ianuarie şi iulie, circa o sută de case de modă creează între 50 şi 100 de modele fiecare. Multe din aceste creaţii foarte costisitoare sînt exportate. Aşa de pildă, Hollywoodul reînnoieşte la noi, de două ori pe an, garderoba celor mai celebre dintre vedetele sale. De asemenea, cînd fustele se lungesc sau se scurtează pe Champs-Elysées, ele se lungesc sau se scurtează şi la New York. Or, veniturile pe care sîntem în drept să le aşteptăm de pe urma acestei supremaţii a modei pariziene, sînt adesea ajustate din pricina activităţii „spionilor”. Aceştia se infiltrează printre vizitatorii veniţi la prezentări şi parvin să comunice secretele noastre anumitor fabricanţi americani, înainte ca autorii colecţiilor să fi apucat să-şi comercializeze opera. Ştim de asemenea că secretele sînt divulgate de-aici, de la Paris şi din cîteva oraşe de provincie.

Şi conchise:

— Acum sîntem hotărîţi să punem capăt acestei jefuiri a muncii noastre.

Constituisem, în cadrul Siguranţei, un grup specializat în urmărirea „spionilor” de modă. Terenul de vînătoare se anunţa vast. Din nefericire pentru noi, el nu se întindea şi pînă în Statele Unite. Primul nostru succes marcant l-am înregistrat la Lyon. Cu toate acestea, el nu mi-ar fi lăsat nici un fel de amintire mai aparte, dacă expediţia în cetatea mătăsii n-ar fi fost înconjurată de o anumită atmosferă de mister.

S-a întîmplat ceea ce se întîmplă adesea cu amatorii atunci cînd vor s-o facă pe poliţiştii. Supralicitează. „Amatorii”, în cazul de faţă, erau consilierul juridic al Camerei sindicale şi o doamnă, expertă în probleme de modă, care-l însoţea. Şi-au zis ei că-i bine să ia anumite măsuri care să „asigure secretul misiunii noastre”.

În ajunul plecării, primesc un telefon de la consilier. Cu glas de conspirator mă întrebă:

— A rămas deci pe mîine?

— Desigur, îi răspund.

— Perfect. Am reţinut locuri pentru trenul de 7,40 din gara Lyon. Ştiu că aveţi permis gratuit de călătorie, dar am preferat să plătesc locurile, astfel încît să fim nişte călători oarecare, ca toţi ceilalţi...

— Mulţumesc, am zis abia stăpînindu-mi rîsul, vom fi punctuali.

— Domnule comisar, urmă consilierul pe un ton şi mai confidenţial, aş vrea să vă mai spun că pentru reuşita acţiunii mi se pare indispensabil ca noi să ne ignorăm. Nu ne cunoaştem; nici în gară, nici în tren! Vom fi călători în compartimente diferite...

— Voia dumneavoastră, îi răspund cît se poate de serios. Credeţi însă că e cu adevărat necesar? Gîndeam că dimpotrivă, am fi putut folosi orele petrecute în tren ca să punem definitiv la punct intervenţia noastră.

— Ba da, ba da, domnule comisar, sînt convins că trebuie să asiguram efectul surprizei... Pînă în momentul intervenţiei, nimeni nu trebuie să prindă de veste că am sosit, pentru ca cei pe care o să-i surprindem să nu fie alertaţi!

Am priceput că este inutil să-i explic interlocutorului meu că acest lux de precauţii este perfect inutil, că un poliţist ştie să se adapteze oricăror circumstanţe şi că am văzut noi altele şi mai grave şi mai delicate. Dealtfel, realmente nu riscam să fim recunoscuţi de către „clienţii” noştri, admiţînd prin absurd că ar fi luat acelaşi tren cu noi. Prea ar fi fost grozavi să ghicească că ne deplasăm la Lyon special ca să-i prindem cu mîţa-n sac... Recunoşteam aici zelul neofiţilor care, deşi în viaţa de toate zilele afişează un total dispreţ faţă de poliţie, sînt încîntaţi să-şi joace rolul dacă întîmplător li se oferă aşa ceva. Mă rog, acum n-are nici un

rost să mai facem comentarii asupra acestui comportament contradictoriu.

— Bun, atunci ne-am înţeles, îmi dădui eu asentimentul.

Mica noastră călătorie căpăta o turnură comică. Inspectorul pe care-l luasem cu mine pentru această afacere, Georges Galai, un poliţist de mîna-ntîi, izbucni în hohote de rîs cînd l-am prevenit de circul pe care aveam să-l jucăm. Ne-am supus însă, mimînd cea mai mare bunăvoinţă şi înţelegere, la înscenarea născocită de cei doi „poliţişti” de-o zi: consilierul juridic şi experta în modă. Sosirăm separat la compartimentele respective; urmară apoi ochiade pline de subînţeles, mimici schimbate pe furiş, tuşituri de circumstanţă şi zîmbete complice atunci cînd ne scoteam nasurile din ziarele pe care ne prefăceam că le citim. Era caraghios la culme!

Experimentam pentru prima oară în viaţa mea impactul pe care-l au romanele şi filmele asupra celor străini de profesia noastră. În sinea lor, toţi aceştia sînt convinşi că Sherlock Holmes, Maigret, inspectorul Leclerc, James Bond sînt personaje calchiate după realitate. Oh, forţă a literaturii!... Creuzet al visurilor de putere, al gustului pentru mister, al setei de miraculos... Am renunţat să-i fac să priceapă că meseria noastră e totodată şi mai simplă şi mai complicată.

În modul cel mai lipsit de naturaleţe, tovarăşii noştri de drum evitau privirile noastre, prefăcîndu-se captivaţi de peisaj sau de secundarele ceasornicelor lor. Ca să mai pipăreze niţel acest mic joc, colaboratorul meu, care fuma pe culoar, emitea, din timp în timp, cîte un tuşit nervos, făcîndu-i pe ceilalţi călători să-şi ridice capetele şi provocînd din partea consilierului transformat în Fantomas ocheade furioase şi dezaprobatoare.

Ziceam noi că, odată sosiţi la Lyon, se va pune capăt şi acestui incognito burlesc. Aş, de unde! „Asociaţii” noştri ţineau morţiş la el. În loc să luăm acelaşi taxi, lucru care nu

prezenta nici un inconvenient, ei se azvîrliră în primul ivit, lăsîndu-ne să luăm următorul. Ne-am regăsit cu toţii abia în piaţa Bellecour, în mijlocul porumbeilor care zburătăceau în lumina pîcloasă a acelei zile de septembrie.

Am parcurs în tăcere vreo cincizeci de metri pe o stradă adiacentă pieţei, ca să pătrundem sub arcada unui imobil cu înfăţişare arătoasă. La intrare, o placă de bronz anunţa: Fanny Charles, Casă de modă, etajul 2.

Ascensorul ne urcă şi ne depuse, la fel de tăcut pe o mochetă groasă, în faţa unei largi uşi din lemn polisat cu dublu batant şi clanţe aurii, bine lustruite. Placa se repeta: Fanny Charles, Casă de modă.

Obligat de funcţiune am trecut primul şi, înainte de a suna, mi-am inspectat „asistenţii”. Inspectorul Galai îşi depusese servieta pe jos şi părea absorbit de lambriurile scării. Reprezentantul Camerei sindicale îşi potrivea nervos cravata fixînd-o pe colaboratoarea sa care, pietrificată de emoţie la gîndul rolului ce urma să-l joace, nu-şi mai lua privirea de la clanţa uşii.

Sunai. Îmi deschise o femeie. Mă prezentai şi anunţai motivul vizitei:

— Comisar principal Isnard de la Siguranţa naţională. Vă rog să ne conduceţi la doamna Charles.

Cucoana ne măsură din cap pînă-n picioare cu ochii dintr-o dată măriţi. Pentru mine reacţia ei era lesne de înţeles: patru persoane care irup într-un mare salon de croitorie al unui oraş ca Lyon-ul, şi asta tocmai în momentul în care se fac probe şi se livrează comenzile, nu puteau să provoace decît un şoc psihologic dintre cele mai dezagreabile, dacă nu chiar teroare sau panică. Totodată chipul ei trăda şi teama de a fi prinsă cu mîţa-n sac. Deşi periodic informaţi de Camera sindicală că reproducerea, fără achiziţionarea dreptului de copiere, a modelelor marilor creatori este interzisă, pînă-n acea zi croitorii ne-creatori se aşteptaseră

doar la nişte proteste platonice din partea organismelor sindicale şi nicidecum la o descindere a poliţiei.

Cu toate că era impresionată, cucoana îşi recapătă sîngele rece şi promptitudinea replicii şi-mi spuse:

— Aveţi amabilitatea să aşteptaţi cîteva clipe, persoana care se ocupă în mod special de modelele noastre o să vină.

Fără să-mi mai aştepte răspunsul, ea încercă să ne împingă către un salonaş aflat în capătul opus al culoarului care ducea spre ateliere. Apoi dădu să plece în mare grabă. Evident, ultimul lucru pe care nu trebuia să-l facem era să stăm şi să aşteptăm în linişte. În acest timp, cei în cauză ar fi fost alertaţi şi s-ar fi grăbit să ascundă probele pe care le căutam: tipare, crochiuri, rochii, fotografii. Ţîşnii în urma şmecherei mele cuconiţe şi o prinsei de braţ în momentul în care se pregătea să intre într-un salon unde se afla personalul casei.

— Vă rog să rămîneţi cu noi!

O adusei îndărăt în salonaş.

— Încotro o porniriţi aşa?

Ea bîlbîi:

— Pe moment doamna Charles lipseşte. Voiam să spun să i se telefoneze şi să fie anunţată de vizita dvs.... Sînt secretara ei...

Şi etalînd un zîmbet pe buzele sale impecabil fardate, îmi spuse ingenuu:

— Fără îndoială că aş putea şi eu să vă dau informaţiile necesare!

În ciuda discreţiei cu care intrasem, cîteva din salariate fuseseră intrigate de această apariţie. Clienţii, mai ales dacă sînt bărbaţi, nu se comportă astfel. Simţiră că o primejdie ameninţă „casa”. Le ghiceam şi dialogurile: Cine-s ăştia? Agenţi fiscali? Sticleţi? Uite că-i şi o femeie cu ei! O fi şi ea de la poliţie? Cuprinse de o subită efervescenţă,

porniră să alerge dintr-o cameră într-alta, deschizînd şi închizînd uşi şi schimbînd şuşoteli grăbite.

Între timp, noi continuam s-o aşteptăm pe doamna Charles. Efectul apariţiei noastre surpriză risca să dispară. Începui să-mi cam pierd răbdarea. Galai luă iniţiativa, lansînd:

— Toată lumea rămîne pe loc!

Abia atunci văzui ieşind dintr-o cameră o persoană care nu putea fi decît doamna Charles. Cu un aer de falsă naturaleţe dar cu un zîmbet cam „albastru” pe buze, ea se îndreptă spre noi:

— Cărui fapt datorez plăcerea vizitei dumneavoastră, domnilor şi... doamnă?

Am dat citire hîrtiei care ne autoriza intervenţia şi o rugai să ne arate desenele şi articolele în curs de execuţie. Percheziţia începu. Găsirăm un mare număr de crochiuri, vreo patruzeci poate. Reprezentanţii Camerei sindicale descoperiră şi ei printre rochiile în curs de executare o serie de imitaţii. În timpul acesta mă apucai să cercetez registrele de contabilitate; erau foarte bine ţinute ceea ce ne permise să constatăm existenţa unui trafic de modele care dura de cîţiva ani şi care la prima vedere se cifra la cel puţin trei milioane de franci.

Doamna Charles încercă să ne abată atenţia orientînd investigaţiile inspectorului meu spre micile saloane de probă. Trucul era simplu: apariţia sa printre clientele dezbrăcate avea să provoace o hărmălaie de toată frumuseţea. Şi ar fi fost de ajuns ca printre persoanele în furou să fie cîteva neveste ori fiice ale unor notabilităţi locale sau ale unor personaje influente, ca să se pornească pe strigăte de protest împotriva „brutalităţii poliţieneşti” şi să se işte un scandal stînjenitor pentru noi.

Nu căzurăm însă în capcană. Inspectorul se mulţumi să facă o gardă imperturbabilă şi curtenitoare în faţa micilor saloane pînă la plecarea celor care le ocupaseră,

asigurîndu-se că prilejul nu e folosit pentru sustragerea unor produse eventual suspecte. Se mulţumi numai să-mi şoptească:

— Păcat, patroane, că n-am putut asista, chipurile pentru verificare, şi la vreo două probe... Fusese aici o junǎ care zău că făcea toate paralele...

Aşa o fi fost, dar cei din meseria noastră sînt mereu obligaţi să se ferească de capcane şi să le miroasă de departe. Pe cînd îmi făceam „noviciatul”, unul din cei vechi mă pusese în gardă: „Să nu percheziţionezi niciodată un sertar în absenţa celui interesat. Ar putea să te acuze că i-ai şterpelit un obiect, o bijuterie de preţ! Nu audia niciodată o femeie suspectă singur în birou şi cu uşa închisă; s-ar putea să-şi dea poalele peste cap şi să urle că ai vrut s-o violezi!...” Şi îmi cita tot soiul de situaţii cînd, dacă n-ar fi dejucat la timp asemenea şmecherii, ar fi păţit-o rău de tot. Concluzia era: „Corectitudine, bătrîne, corectitudine! Mult sînge rece, enorm de mult, chiar atunci cînd eşti îndreptăţit să zbieri şi să dai cu toate celea de pămînt. Sîngele rece e ceva care impune pînă şi gangsterilor!” Erau sfaturi valabile pentru brigada „judiciară”, dar şi mai valabile pentru anchetele pe care aveam să le fac într-o lume care se împăuna cu bunele ei maniere şi cu deprinderile ei „cultivate”, dacă nu chiar „aristocratice”. Rămînînd mai departe la fel de fermi, trebuia să devenim şi mai politicoşi.

În afacerea lyoneză succesul nostru n-a fost însă întru totul complet. E drept, am confiscat contrafacerile şi am pus capăt continuării acestui fructuos trafic cu operele creatorilor jefuiţi. N-am izbutit însă să descoperim persoana care din saloanele pariziene furniza Casei de mode Fanny Charles crochiuri, fotografii şi modele.

Identitatea acestei surse era, dealtminteri, destul de uşor de camuflat. La întrebările mele, doamna Charles putea perfect să răspundă:

— Am cumpărat modelele acestea de la un curtier căruia nu-i cunosc nici numele nici adresa. Ştiu doar că-l chema domnul Claude. Am fost şi sînt de bună credinţă... N-a trecut decît o singură dată pe aici şi nu l-am mai revăzut de atunci...

Se ştie de cînd lumea că, în afara unor rare excepţii cărora le dăm cuvenita cinstire, în rest, vinovaţii sînt dacă nu total inocenţi, cel puţin de bună credinţă... În ceea ce priveşte „mijloacele de presiune" menite să deschidă gura unui preventiv, credeţi-mă, vă rog, că poliţia nu le foloseşte decît foarte rar şi numai cînd un anchetator îşi pierde sîngele rece în faţa unui criminal deosebit de feroce. Deci, în cazuri infinit mai grave decît aproprierea unor drepturi artistice. Pentru a-i descoperi pe „furnizorii" de desene de modă furate, procedam la interogatorii în care urzeala strînsă şi încîlcită a unor întrebări „încrucişate", era aidoma unei pînze de păianjen sfîrşind prin a-l prinde pe interlocutor în ochiurile ei. Dacă răspunsurile erau mincinoase, inutilitatea lor nu întîrzia să apară. Se întîmpla de asemenea ca întrebările puse personalului sa suscite răspunsuri care să pună patroana în încurcătură. În cazul croitoresei din Lyon, n-am ajuns însă la nici un rezultat. Madame Charles ştiuse să-şi apere secretul.

În alte dăţi însă, norocul ne-a surîs. Astfel, într-una din zilele anului 1948, capturasem într-o prăvălie pariziană ţinută de o oarecare madam Goudard cîteva modele care mai purtau prestigioasele lor semnături. Întocmeam tocmai procesul verbal cînd clopoţelul de la uşă clincăni. Nimeni nu se duse să deschidă, şi totuşi cineva intră, familiar, ca unul de-al casei. Era o femeie. O auzirăm lansînd cu glas vesel:

— Am ceva pentru dumneata!

— Mulţumesc, n-am nevoie de nimic! răspunse precipitat — mult prea precipitat — madam Goudard.

Surprinsă, vizitatoarea rămase înţepenită în uşa camerei din dosul prăvăliei în care întocmeam procesul verbal.

Atunci, unul din inspectorii mei se apropie şi, cu aerul cel mai firesc din lume, interveni:

— Ba da, ba da, spuse el afabil, s-ar putea să mă intereseze pe mine.

Deloc alertată, pentru că poliţistul n-avea nici alura şi nici tonul pe care o anumită literatură, ignorantă, a adevăratelor comportamente, le atribuie tuturor celor de profesia noastră, vizitatoarea răspunse:

— Uitaţi-vă!

Şi punînd pe masă o servietă voluminoasă, scoase dinăuntru vreo şaizeci de desene plagiate. Chipul doamnei Goudard păli. Vedeam că încearcă că capteze privirea noii venite ca să încerce s-o pună în gardă. Era însă prea tîrziu. Cu aceeaşi dezinvoltură, inspectorul o întrebă:

— Cu cît le vindeţi?

— O mie de franci bucata, răspunse fără şovăire doamna, plină în continuare de încredere.

— Cumpăr totul, conchise inspectorul în timp ce eu o împiedicam pe madam Goudard să intervină.

Comedia putea să se sfîrşească. Ne legitimarăm. Traficanta de desene furate, care ne luase drept copişti de crochiuri, era la pămînt; madam Goudard turba. Nu le mai rămăsese altceva decît să treacă la mărturisiri complete. Prinsă cu mîţa-n sac, imprudenta vizitatoare, doamna Perrier, nu se lăsă mult timp rugată. Ea mărturisi că-i furniza regulat doamnei Goudard modele aparţinînd marilor case de modă, dar că „lucra” mai ales în hotelurile de lux din Paris. Aici, dîndu-se drept „comis-voiajoare”, ea lua contact cu „spionii” străini cărora le vindea fotocopii după desene şi crochiuri, excelent, dealtminteri, reproduse. Şi fiindcă tot era la capitolul confesiuni, ne dezvălui şi sursele sale: personalul marilor case de modă care subtilizau modelele exact cît era necesar ca să fie reproduse şi le aduceau îndărăt a doua zi. În felul acesta pusese în picioare o întreagă reţea de „informatoare” care se interesau de

toate secretele de fabricaţie, de la tivuri şi amanşuri, pînă la rochii, taioare şi mantouri finite. Documentele găsite în sertarele de la „Francine” — aşa se numea prăvălia doamnei Goudard — ne relevară că cele două cucoane jefuiseră, în mai puţin de doi ani, o treime din colecţiile caselor Dior, Fath şi Balmain. Restul, provenit de la Bruyère, Madeleine de Rauch, Maggy Rouff, Paquin, Piguet şi Balenciaga, fusese vîndut unor „achizitori” străini pe care reuşirăm de asemenea să-i arestăm în momentul în care se pregăteau să „exporte” prada.

Un hazard întru totul asemănător ne sluji şi în ziua în care percheziţionam, pe baza unor date furnizate de Camera sindicală a Caselor de modă, un apartament parizian. Căutam în zadar niscaiva piese care să dovedească faptul că aici se executau contrafaceri după modele reprezentînd creaţii de modă. Deodată am auzit pe careva deschizînd uşa dinspre palier şi traversînd atelierul de croitorie. Explorările noastre fuseseră atît de delicat făcute, încît nu lăsaseră nici o dezordine bătătoare la ochi. O femeie cu o sacoşă în mînă intră în biroul în care eram ocupaţi cu cercetarea hîrtiilor. Văzîndu-ne, ea avu o mişcare de recul, dar unul din inspectori îi bară imediat drumul.

— Cine-i această doamnă? o întrebai pe croitoreasă a cărei expresie neliniştită o remarcasem imediat.

— O colaboratoare... răspunse ea uşor turburată.

Femeia dădu să iasă din birou.

— Unde vă duceţi? o întrebă unul din inspectorii mei.

Ea, chipurile, se supără şi socoti nimerit să protesteze:

— Ce tot vreţi de la mine? Sper că am măcar dreptul să-mi las plasa la bucătărie?

N-am ascultat-o şi bine-am făcut. Un rapid inventar al sacoşei scoase la iveală că aceasta conţinea, sub o legătură de ridichi, o cutie de pate de ficat şi o pungă de un kg. cu orez, un plic voluminos plin cu crochiuri de modele executate recent, cu prilejul ultimelor prezentări ale

colecţiilor. Croitoreasa „la domiciliu” nu era deci chiar atît de inocentă precum se străduia să ne facă să credem. Ştiuse doar să-şi disimuleze mai bine pungăşiile precedente. Fără inopinata apariţie a mandatarei sale ne-am fi întors acasă cu buzele umflate.

Nu întotdeauna însă, Dumnezeul poliţiştilor era cu noi. Ni s-a întîmplat adesea ca în ciuda tuturor eforturilor şi a unei îndelungi supravegheri să eşuăm la doi paşi de ţintă, exact în momentul în care eram încredinţaţi că în sfîrşit sîntem gata să punem mîna pe corpul delict. Explicaţia stă în faptul că escrocii reuşesc uneori să sustragă rapid, ba chiar sub nasul nostru, documentele compromiţătoare, ascunzîndu-le în locurile cele mai nebănuite. Abia după o bucată de vreme experienţa ne învăţă să inspectăm rezervoarele W.C.-urilor, spaţiile dintre elementele de calorifer, să desprindem tablourile şi să ridicăm covoarele ca să vedem dacă nu s-a strecurat ceva acolo, să cercetăm interiorul pianelor sau al televizoarelor

Ni s-a întîmplat într-o zi să înregistrăm un eşec total percheziţionînd la un croitor de provincie. Cu toate acestea scotocisem pretutindeni trecînd totul prin sită: covoare, birouri, clasoare, dulapuri, şifoniere, W.C.-uri, aparatul de radio, baloturile cu stofe, coşurile de hîrtii. Ne înapoiarăm la birou furioşi şi cu coada între picioare. Şi abia acolo, deschizîndu-şi servieta pe care o ştia goală, unul din inspectori descoperi, spre imensa sa stupefacţie, un teanc de fotocopii de modele. Exact cele pe care le căutasem atît de în van! Era clar că şmecherul de croitor le strecurase în servieta colaboratorului meu profitînd de un moment de neatenţie! În felul acesta, el se debarasase de ele într-un mod abil, preferind această pagubă bănească unor urmăriri judiciare care l-ar li costat cu mult mai scump. Faptul că le găseam acum nu mai prezenta nici un interes; nu mai era nimic de făcut. Legea e categorică: nu poate constitui probă decît obiectul sau documentul găsit la locul percheziţiei, *în*

prezenţa celui interesat şi consemnate în procesul-verbal întocmit *la faţa locului.*

În răstimp de treizeci de ani arta de a fura creaţiile de modă a evoluat considerabil. Pe vremuri, „piraţii” făceau pe ascuns şi în mare viteză schiţe după modele în timpul defilării manechinelor la marile case de modă. Aceste după-amieze — de ianuarie pentru prezentarea colecţiilor de primăvară şi vară şi de iulie, pentru cele de toamnă şi iarnă — erau momente de sărbătoare, trepidante în ateliere şi mondene în saloanele de recepţie. Şase luni de eforturi ingenioase, de căutări ale unor ţesături noi şi de armonizări ale unor culori inedite, şase luni de creionări îndrăzneţe pentru obţinerea unor linii rafinate şi surprinzătoare, de eseiaje minuţioase întrerupte de reluări, punctate de decepţii şi dispute pînă la momentul în care perfecţiunea face să dispară pînă şi acele greşeli, imperceptibile unui ochi profan, şase luni de tensiune pentru spirit şi pentru mîini îşi aflau consacrarea în aceste zile cînd elita feminină a Parisului, Londrei, New York-ului, Romei lua loc în fotoliile aurite stil Ludovic al XV-lea.

În aceste sanctuare ale eleganţei nu se intra decît cu invitaţii. În principiu, statele-majore ale marilor croitori vegheau să nu fie admise decît persoanele despre care se putea presupune că veneau în chip de clienţi (eventuali) sau de cronicari (acreditaţi) în vederea informării publicului. Cu toate acestea „spionii” reuşeau întotdeauna să se infiltreze printre cei prezenţi la aceste premiere despre care *high-life*-ul parizian avea să vorbească, iar presa să publice numai fotografii alese cu mare grijă ca nu cumva ele să dezvăluie „găselniţele” creatorilor. În saloanele lor cu lambriuri aurii şi lustre de cristal, directorii plasau, printre cumpărători, doamne de lume şi snobi, cîteva din salariatele lor, cerberi amabili cu privirea discret vigilentă. E însă bine ştiut că flibustierii găseau întotdeauna o breşă în sistemul de apărare al pazei de coastă. Cronica poliţistă a

marilor case de modă n-a înregistrat niciodată o prezentare de colecţie la care să nu fi fost reperaţi cîţiva intruşi cu intenţii suspecte... O faună cu adevărat stranie şi o poliţie... cu adevărat ciudată.

Cu prilejul uneia din aceste strălucitoare zile, Yvonne G. atrase atenţia uneia din supraveghetoarele casei din pricină că, la fiecare nouă trecere a unui manechin, se apuca să se joace cu invitaţia sa. Fu observată cu atenţie şi se băgă de seamă că trasa pe dosul invitaţiei, cu ajutorul unui creion minuscul, cîteva linii: caracteristicile modelului ce trecea prin faţa ei. De îndată ce observa că vreuna din salariatele casei se apropie, Yvonne îşi înceta manejul. Cum nu putea fi vorba ca cineva din personalul casei s-o reţină şi s-o percheziţioneze, directorul ne telefonă. Am trimis imediat un inspector a cărui alură elegantă nu risca să distoneze printre asistenţa în mijlocul căreia avea să evolueze. O reperă pe Yvonne G., observă ce face şi după terminarea prezentării, în momentul în care ea se îndrepta spre ieşire, o abordă discret:

— Poliţia! Vă rog să mă urmaţi, doamnă, şi sa nu provocaţi scandal!

Din interogatoriul Yvonnei G. a reieşit — cu puţintică răbdare — că ea conducea o reţea de reprezentanţi ce prospectau printre croitorii din provincie. Odată ajunsă acasă, ea relua cele cîteva linii generale pe care le schiţase şi redesena după ele modelele ce se perindaseră prin faţa ei. Cînd notele nu-i permiteau o reproducere satisfăcătoare, revenea la următoarea prezentare şi-şi completa „informaţiile”. Apoi reproducea desenele în mai multe exemplare şi le încredinţa agenţilor săi care cutreierau provincia vînzînd cu rabat ceea ce croitorul crease cu mari cheltuieli.

După cum s-a văzut, procedeul cu crochiurile luate în timpul defilării manechinelor atrăgea după sine riscuri serioase. Dar în curînd, tehnica miniaturizărilor veni în

ajutorul piraţilor artei pliseurilor. Modernizîndu-şi metodele, iată-i trecînd de la artizanat la industrie. La vremea aceea — e vorba de anii 1948-1949 — panoplia sofisticată a lui James Bond nu se afla încă pe piaţă, fiind rezervată doar utilării serviciilor de spionaj şi contra-spionaj ale statelor. Cu toate acestea, unii din jefuitorii de colecţii reuşiră să-şi procure cîte unele din acele aparate fotografice miniaturizate care le îngăduia să „lucreze” în stil mare, trecînd totodată neobservaţi. Mi-am dat seama de această evoluţie abia cu prilejul unui caz care la început se anunţa cît se poate de banal.

Primisem vizita reprezentantului Camerei sindicale care-mi spuse:

— Am primit o sesizare din partea unuia din membrii noştri, croitor bordelez. Un aşa-zis curtier a venit la el ca să-i propună modelele create de Fath, dar la un preţ mult inferior celui pe care casa respectivă îl reclamă în mod obişnuit. Omul nostru se miră şi atunci curtierul îi răspunse:

— Noi sîntem o agenţie internaţională şi nu achiziţionăm la bucată, ci colecţia întreagă... În felul acesta, sîntem în măsură să revindem la preţuri mai mici.

Văzînd însă că bordelezul rămîne mai departe suspicios, pseudocurtierul nu insistă, ci încercă la un alt cumpărător mai puţin scrupulos. Croitorul află de treaba asta şi ne informă, comunicîndu-ne totodată şi adresa pariziană a „agenţiei”.

Ne deplasarăm deci la adresa indicată unde găsirăm o cucoană pe nume Françoise F. Sediul „agenţiei” era chiar în apartamentul ei. În cursul percheziţiei găsirăm doar un micro-film care căzuse între două sertare ale unui scrin. Examinată, pelicula relevă şaisprezece clişee: esenţialul unei colecţii. Françoise F. afirmă că filmul îi fusese vîndut de către un necunoscut. Alt răspuns nu izbutirăm să obţinem de la ea. Nu rămînea decît să stingem acţiunea.

Îi relatai acest deznodământ reprezentantului Camerei sindicale. Omul se arătă sceptic şi-mi puse în faţă o serie de fotografii făcute cu prilejul unei prezentări, fotografii în care apărea şi o parte din public.

— Nu cumva Françoise F. se află printre invitaţi? întrebă el.

Scrutai cu atenţie imaginile şi într-adevăr, în una din ele recunoscui, printre spectatorii din rîndul trei, figura „clientei" noastre. Continuai să examinez scrupulos, cu lupa, imaginea. Remarcai atunci că cucoana mea ţinea în mînă o umbrelă 25 al cărei mîner sculptat era îndreptat spre *centrul salonului.* Ei, fir-ar să fie! Dacă Françoise F. fusese cea care luase cele şaisprezece clişee găsite la dînsa, atunci n-o putuse face decît cu... umbrela.

Pe moment nu suflai o vorbă în legătură cu ideea care-mi venise, dar mă reîntorsei la Françoise F. pretextînd o ultimă formalitate de îndeplinit. În antreu erau agăţate două umbrele.

— Îmi permiteţi? făcui şi, fără să mai aştept asentimentul, o înhăţai pe cea care avea un mîner din imitaţie de fildeş, foarte frumos sculptat. Deşurubai mînerul. Înăuntru se afla într-adevăr un aparat foto miniaturizat. Obiectivul era fixat în ceea ce ar fi putut părea o scobitură în sculptură; declanşatorul se găsea fixat pe partea opusă.

II. SPIONAJ ÎN DANTELE

În cursul anilor ce urmară, strînserăm o bogată recoltă de astfel de *gadget*-uri. Iar scena pe care am s-o povestesc s-a repetat adesea.

În saloanele Dior, defilarea manechinelor se încheiase printr-o ultimă salvă de aplauze. Într-o hărmălaie de scaune împinse încolo şi încoace, cei prezenţi la această manifestare „atît de pariziană” se ridicau, zîmbitori, volubili. Doamnele în vîrstă pe care le întîlneşti în toate saloanele caselor de modă, comentau, grave, între ele aceste „excese care, ori ce-ai zice, ma chère...” Insinuîndu-se printre ele, unul din inspectorii mei se apropie de o tînără şi elegantă doamnă antrenată într-o conversaţie extrem de animată cu o persoană de vîrstă respectabilă, încărcată de bijuterii multicolore ce-i zornăiau la gît, la încheietura manilor, la cingătoare. ..

— Iertaţi-mă că vă întrerup, doamnă, se adresă inspectorul celei tinere, catifelîndu-şi la maximum glasul. Fiţi amabilă şi urmaţi-mă în salonaşul acesta de alături.

— Dar, domnule!...

— Poliţia! Vă rog să nu faceţi nici un fel de scandal, insistă atunci inspectorul pe un ton ceva mai ferm.

Tînăra îi aruncă o privire, îşi luă rămas bun de la interlocutoarea sa ce rămăsese cu gura căscată, şi-l urmă. În salonaş îi aştepta una din salariatele Casei Dior. Inspectorul deveni precis:

— Arătaţi-mi poşeta dumneavoastră!

Doamna avu un moment de ezitare, apoi, căznindu-se să afişeze un zîmbet excedat, îi întinsa poşeta, o superbă piesă din piele de crocodil. Poliţistul o luă, manevră închizătoarea, vîrî mîna înăuntru, desprinse un soi de lamelă şi închizătoarea se detaşă. Încă o uşoară rotire a ei şi un minuscul aparat fotografic ieşi la iveală.

Reprezentanta Dior-ului se postase lîngă uşă. Nu pentru a împiedica o eventuală tentativă de fugă din partea tinerei doamne, care oricum zăcea, zdrobită, pe un fotoliu, ci pentru a nu lăsa înăuntru pe nici unul dintre invitaţi, a căror sporovăială se mai auzea răzbătînd din hol. Discreţia este o regulă sacrosanctă în aceste temple ale eleganţei internaţionale, unde ducesele, cumpărătorii străini, actriţele în vogă şi inevitabilii filfizoni de salon nu trebuie să afle că la un moment dat au stat alături de o vulgară hoaţă.

Mai rămînea doar să se întocmească procesul-verbal de sechestrare a instrumentului de spionaj. În ceea ce priveşte actul fraudulos propriu-zis, constatarea acestuia nu putea fi făcută decît după developarea filmului. Urmarea acestui caz nu lăsa loc la nici o îndoială. Atitudinea spioanei era elocventă: un aer abătut, o privire ce fuge şi efortul de a rămîne calmă în timp ce-şi declina identitatea, întrerupîndu-se mereu ca să bîiguie cîte un „Nu pricep ce mi se... de ce sînt bănuită... pentru ce vreţi să...”. Era limpede că fusese zdruncinată de siguranţa cu care tînărul meu inspector se interesase de încuietoarea poşetei. Fără îndoială că, întinzînd-o poliţistului, mai nutrise speranţa că acesta va scotoci înăuntru şi, fireşte, nu va descoperi nimic compromiţător. Atunci, pe tonul cel mai tăios, ar fi cerut să i se prezinte scuze. Credea că „lucrează” în deplină siguranţă.

Doamna Régine D...., domiciliată în Marsilia şi rezidind la hotelul George V[4] din Paris, făcuse greşeala să se aşeze în primul rînd şi astfel inspectorul meu nu întîrziase să-i remarce manejul în timpul prezentării colecţiei. De fiecare dată cînd apărea un manechin, ea îşi proptea poşeta pe genunchi, *avînd întotdeauna închizătoarea aţintită asupra modelului.* Mişcarea mîinii era şi ea aceeaşi: o presiune a degetului mijlociu pe extremitatea aurită a închizătorii şi

[4] Unul dintre cele mai elegante hoteluri din Paris (N.T.).

asta exact în momentul în care manechinul se oprea ca să i se poată admira toaleta.

Desigur, doamna în cauză ar fi avut tot interesul să se disimuleze printre spectatoarele cu lornion din rîndurile doi sau trei, dar în acest caz cîmpul obiectivului ar fi fost acoperit de spinări, de umeri, de braţe ce se mişcau. Şi doar nu era să ridice poşeta pe deasupra capetelor ca să fotografieze!

Cu prilejul unei alte prezentări, inspectorul Galai remarcă o cucoană care îşi tot aprindea şi stingea bricheta, deşi nici ea nici altcineva din salon nu fumau. Bricheta era şi ea un mini-aparat, dar mult perfecţionat, avînd chiar şi un flash cu tranzistori, quasi invizibil.

Nu era întotdeauna uşor să descoperi spioana în dantele, fiindcă aparatul se găsea uneori camuflat într-o floare artificială prinsă de reverul taiorului sau într-o broşă de dimensiuni mai mari. Gestul unei femei care-şi duce mereu mîna la gulerul bluzei ca pentru a pipăi, maşinal, broşa care-l închide, poate trece drept un simplu tic nervos. N-aş putea jura că privirile inspectorilor mei au detectat întotdeauna toate mişcările anormale ale sutelor de persoane care se îmbulzeau la fiecare din prezentările organizate de Balmain, Fath sau Lanvin. Cu siguranţă că s-a mai întîmplat să scape vigilenţei conjugate a supraveghetoarelor caselor de modă şi a inspectorilor mei cîte una din hoţomanele de secrete (secrete provizorii, pentru că după o lună ele deveneau oricum publice).

Dacă ne-am fi amuzat să alcătuim o galerie a armelor secrete folosite de spionii de mode, colecţia noastră ar fi fost impresionantă: mîner de umbrelă, închizătoare de poşetă, floare artificială, pudriere, tuburi de ruj de buze, ceasuri de mînă. Indiscutabil, industria optică crea adevărate minuni! Ani de-a rîndul, în ciuda confiscărilor, în ciuda indulgenţei marilor croitori, care nu voiau scandaluri şi se mulţumeau să-i şteargă pe delincvenţi de pe lista

invitaţilor, hoţii de modă au uzat şi abuzat de aceste descoperiri ale tehnicii.

Treaba a mers tot aşa, pînă într-o bună zi cînd am constatat o subită rarefiere a folosirii acestor *gadget*-uri. Inspectorii mei se întorceau mofluzi de la veghile lor printre jupoane. O clipă am fost fericit. Deci, contra-spionii îi descurajaseră pe spioni! Ura-a-a-a!!! Dar în secunda care urmă acestei optimiste concluzii, vechiul meu instinct de poliţist, scepticismul, mă aduse la realitate. Cum adică? Să fi dispărut vulpile din preajma poiatei? Cîinii pot dormi cît-îi noaptea de lungă? Era prea frumos ca să fie adevărat. Afară doar de cazul cînd...

Citisem în presă articole aparţinînd unor autori pare-se competenţi din care aflasem că explozia americană a confecţiilor (de bună calitate) devasta literalmente piaţa mondială. Rezulta deci că industria confecţiilor nu mai stătea să aştepte ca o agenţie clandestină din Paris să-i trimită secrete furate de la marii croitori parizieni, pentru bunul motiv că acum putea să-şi permită să le achiziţioneze pur şi simplu. Iar ceea ce îşi putea îngădui un mic meseriaş, pedalînd la maşina lui de cusut cu ochii aţintiţi pe un desen interesant, n-o puteau face, de azi pe mîine, marile întreprinderi cu debitul lor de milioane de rochii. Prin urmare, „ciupitorilor de imagini” nu le rămînea de aici încolo decît să-şi lase acasă obiectivele lor ultra-minuscule şi să facă economie de filmele lor hiper-sensibile. Clienţii lor cei mai buni se duseseră. Chiar şi croitorii de lux de pe 3th Avenue din New York — cel puţin aşa susţineau ziariştii — nu mai aveau nevoie de serviciile lor ilicite ca să copieze ultimul decolteu semnat Nina Ricci.

Realitatea era însă cu totul alta. Specialistele noastre în broşe-kodak îşi dăduseră seama că utilizarea acestei aparaturi îi costă prea scump; pe de o parte îi semnalau mai uşor vigililor din saloane, pe de alta ofereau

colaboratorilor mei posibilitatea de a găsi mai lesne probele delictului.

Pur şi simplu, piraţii marilor case de mode reveniseră la o metodă veche de cînd lumea şi care consta în a te servi de instrumentul cel mai secret din toate cîte există: ochii. Evident, aşa ceva reclama utilizarea unor persoane dotate cu o memorie vizuală excepţional antrenată. În mediul hoţilor de modele — care nu încetaseră o clipă să existe — se operă o adevărată reconvertire. Fireşte, efortul cerut de redesenarea unor lucruri înregistrate doar pe retină era mai mare decît să iei şi să expediezi un micro-film clientului de la New York, dar avantajele se impuneau ca indubitabile: nici tu dovezi, nici tu corp delict! Asta, cel puţin în prima fază a procesului.

Această revenire a escrocilor la metodele „naturale” însemna că şi noi trebuie, la rîndu-ne, să revenim la vechiul nostru sistem de anchete, anterior erei *gadget*-urilor; mai ales că Sindicatul ne semnalase noi cazuri de contrafacere, chiar şi în Statele Unite, în ciuda previziunilor optimiste ale ziariştilor. Gama trucurilor folosite mergea de la cele mai simple, la cele mai complicate.

Aşa de pildă, Elsie Edel, o încîntătoare tînără femeie, nu risipi tezaure de imaginaţie ca să-şi cîştige existenţa pe tărîmul plagiatului. Ea achiziţionă 42 de modele de la Carven, Fath, Heim, Desses, Lafaurie şi Rochas, după care, în modul cel mai legal cu putinţă luă, împreună cu achiziţiile sale, avionul de New York, plătind în prealabil toate taxele vamale. Ajunsă acolo, organiză prezentări cu manechine, percepînd bineînţeles şi o taxă de intrare. Activitatea ei infracţională propriu-zisă începu abia mai tîrziu, cînd confecţiona numeroase reproduceri ale modelelor „sale”, pe care le comercializa în toate marile oraşe americane, profiturile sporind proporţional cu numărul oraşelor.

Abia după un an Camera sindicală a Caselor de modă pariziene prinse de veste şi ne alertă. Arestarea Elsiei Edel

era însă imposibilă. Nu săvîrşise nici un delict în Franţa, escrocheria operîndu-se pe teritoriu american. Pînă una, alta, în aşteptarea momentului cînd plîngerea croitorilor francezi avea să aibă urmări în S.U.A., Elsie fu înscrisă pe lista neagră a saloanelor pariziene. Îi fu interzis accesul la prezentările de colecţii şi nu i se mai vîndu nimic. În realitate, acţiunea era benignă, fiindcă achiziţiile le putea face, tot aşa de bine şi cu ajutorul unui complice...

Dar nu toţi jefuitorii de modă posedau, „din plecare", impozantul capital care-i permisese Elsiei Edel să-şi realizeze operaţiunile. René Lambert, de pildă, şi-a compensat lipsa de fonduri cu un plus de şmecherie. A cumpărat cinci modele şi a încercat să „exporte"... patruzeci! Cum de şi-a procurat celelalte treizeci şi cinci? Obţinîndu-le de la desenatorii clandestini.

René Lambert era un bărbat tînăr, arătos, cu o conversaţie plăcută şi în plus un seducător neobosit, fie că era vorba de midinete, fie de cucoanele din lumea bună. Frecventa saloanele de modă unde avea reputaţia unui om de afaceri corect. Diversele sale trăznăi amuzau lumea. Numai una din cuceririle sale n-a găsit nimic amuzant în ele. Gelozia a făcut-o să ne scrie o scrisoare, pe care ne-a remis-o, cunoscînd apariţiile noastre periodice la casa de mode pentru care lucra. Furia sa de femeie părăsită i-a dictat o serie de revelaţii în legătură cu acţiunile fostului său amant.

Din acel moment, René Lambert a început să fie filat. Astfel, inspectorii mei putură reconstitui reţeaua lui în oficinele plagiatului de modă. Am aflat, de asemenea, că a cerut o viză pentru un scurt sejur în Statele Unite. Se pregătea, deci, să transporte acolo prada sa. Presupunerea noastră şi-a găsit confirmarea la agenţia parizianăa Pan-Am-ului[5]. Plecarea sa era iminentă. Cunoşteam hotelul unde

[5] Pan-American Airlines — Societate de navigaţie aeriană americană (N.T.).

locuia Lambert. Rămînea doar să trecem la acţiune. Nu mai aveam însă timp sa aşteptăm formularea unei plîngeri din partea Camerei sindicale a Caselor de modă. Trimisei deci doi inspectori la hotel.

Oamenii bătură la uşă şi Lambert le deschise fără să facă dificultăţi. Zîmbetul lui nu se modifică nici atunci cînd află cine sînt şi care-i scopul, probabil, al vizitei lor. Două valize stăteau gata pregătite lîngă uşă.

— Plecaţi în călătorie? îl întrebă, cu un aer inocent, inspectorul Thibaud, care conducea, în ziua aceea, operaţiunea.

— Da, mă duc la New York.

— Turism? Afaceri? se interesă Thibaud.

— Afaceri. Exploatez, împreună cu asociatul meu american, o casă de mode la New York.

— Cunoaşteţi domnule Lambert că sînteţi bănuit de a exporta în mod fraudulos modele aparţinînd unor case de modă pariziene? lansă brusc, Thibaud.

Lambert nu se lăsa intimidat.

— Bănuit? Asta-i bună! hohoti el. Şi de către cine, mă rog? Modelele le cumpăr de la croitorii parizieni, conform tuturor regulilor şi, evident, cu drept de reproducere. Vreţi, cumva, dovada?

— Ar fi, într-adevăr, soluţia cea mai simplă, acceptă Thibaud.

René Lambert îi prezentă atunci o chitanţă pentru cinci modele.

— E tot ce luaţi cu dumneavoastră? îl întrebă cu suavitate Thibaud. Aş putea vedea?

Fără să şovăie, cel interpelat deschise una din valize, scoase de acolo un dosar şi prezentă documentele.

— E perfect, admise inspectorul.

Avea aerul că e convins şi că nu intenţionează să mai insiste. Colegul său se prinse şi se îndreptă spre uşă. Dar în momentul în care, spre marea satisfacţie a lui Lambert, cei

doi poliţişti păreau gata să iasă, Thibaud se întoarse şi spuse:

— Apropo... Nu ne-aţi arătat şi cealaltă valiză.

Zîmbetul lui Lambert îngheţă.

— Dar, domnule... bîlbîi el, aţi văzut documentele...

— Gata! Deschideţi! ordonă Thibaud pe un ton devenit brusc sec.

Omul se supuse. Cămăşi, pijamale, şosete. Geamantanul era cu fund dublu şi înăuntru, un plic de carton, mare şi gros care conţinea cele treizeci şi cinci de copii căutate.

René Lambert avusese prea mult succes la femei.

Aşa cum am mai spus, „vizualii” erau foarte greu de reperat. Dar nu există memorie, oricît de fenomenală ar fi ea, capabilă să înregistreze exact toate detaliile care fac originalitatea unei rochii, atunci cînd vezi defilînd douăzeci în răstimpul unei singure ore. În asemenea situaţie, spionii care nu utilizau aparatele foto miniaturizate, erau obligaţi să renunţe la copierea majorităţii modelelor, pentru a se concentra doar asupra cîtorva. Se vedeau nevoiţi să revină, cîteva zile la rînd, pentru a putea „fotografia” cu ochiul taioarele şi mantourile pe care nu izbutiseră să le deseneze din memorie în seara precedentă. În felul acesta, supraveghetorii caselor de modă se obişnuiseră să-i remarce pe „corigenţi”. Asiduitatea lor era cu atît mai bizară cu cît aceste doamne elegante, atît de dornice să revadă ceea ce admiraseră deja, *nu cumpărau nimic,* deşi fuseseră invitate în calitate de „reprezentante comerciale”.

Yvonne Gerlach. Tînără, frumoasă, cu privirea scăpărînd de inteligenţă, a fost remarcată în mai multe saloane cu prilejul prezentărilor de modă din ianuarie 1959. Pentru orice eventualitate, a fost filată de către Camera sindicală. Apoi, în dimineaţa zilei de 2 februarie, secretara acestei organizaţii ne alertă.

Imediat lansai doi inspectori pe urmele sale. Sosiră la adresa indicată, un hotel, ca să afle că domnişoara Yvonne

Gerlach tocmai plecase cu taxiul la Orly. Cu bagajele? Da, cu bagajele. Yvonne le scăpa printre degete!

Cei doi inspectori nu aveau maşină. Pe vremea aceea, serviciul meu, format din vreo zece oameni, dispunea de o singură maşină. Contrar ideii acreditate la marele public, poliţia franceză nu este generoasă nici în materie de mijloace tehnice, nici cînd e vorba de note de cheltuieli. Doar pe ecran lucrurile stau altfel, căci în realitate... Inspectorii mei pricepură deci că şi de data asta vor trebui să se descurce cum ştiu şi încă foarte repede. În timp ce unul telefona la Orly ca să-i roage pe colegii de la controlul paşapoartelor s-o reţină cît pot mai mult pe numita Yvonne Gerlach, celălalt se repezea să caute un taxi.

Cînd sosiră la aeroport, colegii de la controlul paşapoartelor şi-al vizelor le spuseră că uzaseră de toate subterfugiile posibile ca s-o întîrzie pe cucoana în cauză, dar că acum, după această întîrziere nejustificată, fuseseră nevoiţi s-o lase să treacă de controlul vamal. În momentul de faţă se afla deci în sala de îmbarcare.

— Bun! Cereţi turnului de control să întîrzie plecarea avionului! aruncă unul din inspectori colegilor de la paşapoarte şi amîndoi porniră în galop. Îşi ajunseră din urmă „clienta” în clipa cînd călătorii pentru New York urcau în autobuzul ce urma să-i ducă la avion.

— Domnişoară Gerlach, i se adresă plin de curtoazie inspectorul care preluase conducerea operaţiilor, vă rog să-mi acordaţi o convorbire de cîteva momente.

— Acum? O convorbire? Dar vedeţi bine că avionul meu e gata să plece! protestă tînăra şi eleganta femeie care nu realizase pe loc că are de-a face cu doi poliţişti de la Siguranţa naţională.

— Oh, nu vă îngrijoraţi, n-o să dureze mult, o linişti inspectorul prezentîndu-i legitimaţia. Apoi, îi oferi galant braţul ca s-o conducă pînă la biroul serviciului vamal, birou

care pe vremea aceea servea pentru interogarea şi percheziţia persoanelor suspecte.

În realitate, oamenii mei nu erau siguri de nimic. Ca şi-n alte daţi cînd fuseseră alertaţi prea tîrziu, acţionau şi acum fără mandat şi fără o plîngere înregistrată. În plus, valiza suspectei fusese deja îmbarcată. Iar dacă ar fi fost nevoie să fie adusă din compartimentul de bagaje al avionului, întîrzierea avea să fie mare... or, companiilor aeriene nu le place de fel cînd orariile lor sînt date peste cap.

Yvonne Gerlach ţinea în mînă o sacoşă de voiaj de dimensiuni apreciabile. Unul din inspectori decise să rişte o eventuală lovitură în bară.

— Deschideţi, vă rog, sacoşa! porunci el.

În momentul acela Yvonne realiză situaţia. Mîinile îi tremurau, dar se execută. Dintr-un haos de obiecte diverse, printre care şi un roman poliţist, ea extrase un album de crochiuri, urmat de un mare plic plin de şabloane de rochii.

Studiul desenelor Yvonnei Gerlach a dovedit că tînăra era o „vizuală” extrem de dotată. Ceea ce i-a lipsit a fost un „paravan”, cît de mic; dacă ar fi avut posibilitatea să achiziţioneze cîteva modele, nimeni n-ar fi bănuit-o de intenţii frauduloase.

Frumoasa Yvonne era o debutantă în meserie, fapt pentru care s-a ales doar cu o amendă de trei sute de franci (noi). Pentru recidivişti, „nota de plată” era mai pipărată: de la trei luni la doi ani de închisoare.

HILDA

Cea mai pasionantă dintre urmăririle noastre, care ne-a făcut să gîfîim nu glumă, a avut loc în urmă cu cîţiva ani. Se punea problema stabilirii acţiunilor frauduloase ale unei suedeze, pe nume Hilda Hersken. O adevărată diavoliţă! Fusese fişată. Tipul său nordic, de blondă înaltă cu ochi

albaştri şi inocenţi, era suficient de frapant pentru ca Hilda să nu treacă neobservată. Şi totuşi, scăpa mereu.

Din informaţiile de care dispuneam, rezulta că e o nimfomană înveterată. Asista, calmă, la prezentarea unei colecţii, se întorcea la hotel să-şi bea ceaiul, iar după două ceasuri, inspectorul care o fila (regretînd că e doar în serviciu comandat!...), observa că se lăsase agăţată la bar de un domn gen „preşedinte de consiliu de administraţie în voiaj de afaceri”. Cînd mai avea timp să procedeze la copierea modelelor pe care se presupunea că le fură?

A doua zi dispărea de la hotel. Fără să lase nici o adresă, de parcă s-ar fi decis să-şi ofere o escapadă amoroasă în locul istovitoarei munci de spioană de mode.

Punctele noastre de reper erau, evident, saloanele de modă pe care în mod logic, ar fi trebuit să le viziteze. Nu le puteam frecventa însă pe toate, şi încă regulat. Aveam o mie şi unul de alte cazuri de plagiat şi eram prea puţini la număr ca să le rezolvăm pe toate şi foarte repede. Urma, aşadar, să contăm pe telefonul uneia din supraveghetoare, care să ne-o semnaleze la Heim, Fath sau Lanvin.

De asemenea, nu putea fi vorba de complicitate — alta decît una galantă — a domnului din bar. Din informaţiile obţinute rezulta că e un industriaş din Saint-Etienne, bucurîndu-se de o bună reputaţie.

Dealtfel, în după-amiaza zilei următoare, reapariţia frumoasei suedeze ne era semnalată la prezentarea colecţiei Balmain. Imediat, din ordinul meu, un inspector a şi pornit spre salonul din strada François I^{er} (birourile noastre se găseau pe bulevardul Gouvion-Saint Cyr). Vampa era acolo cu aceeaşi expresie serafică pe faţă.

— Uite, mă jur, patroane, îmi mărturisea ceva mai tîrziu inspectorul, dar cînd o vedeam cît e de drăgălaşă, cum aplauda discret cînd trecea un manechin, zău dacă nu i-aş fi dat sfînta împărtăşanie fără s-o mai spovedesc!

După o oră petrecută la Balmain, o întîlniră cu nişte persoane ce păreau a-i fi prieteni într-un bar de pe Champs-Elysées şi seara s-a încheiat în faţă, la Lido.

Era clar că nu în asemenea locuri trecea ea pe hîrtie ceea ce reţinuse pe retină!

În a treia zi, examenul fişelor de la hotel ne-a făcut să sărim în sus. Hilda Hersken nu mai era. Nicăieri! Or, regula meseriei de anchetator, cere neapărat să-ţi „cazezi" clientul. Evident, dacă se distra să-şi schimbe şi identitatea odată cu hotelul, cazul se agrava, existînd o prezumţie de culpabilitate în plus.

— Poate uzează de numele ei de fată, observă Thibaud.

Am omis să spun că aventuriera noastră cu ochi angelici era măritată. Fişa ei menţiona: căsătorită cu Gunnar Hersken, director comercial al unei întreprinderi de morărit, născută Hilda Hanson, în anul 1931, la Stockholm. Deci, avea 26 de ani.

Noi investigaţii în fişele de hotel ale serviciului „locuinţe mobilate" de la Prefectura de Poliţie. Hanson, Hanson?... Uite şi Hanson. Trăsese, nici mai mult, nici mai puţin, la Claridge![6]

În cea de-a patra zi, iarăşi dispăruse! Noi cercetări şi din nou vane.

Ajuns în acest punct al povestirii mele, cred că sînt dator să dau o lămurire. Cu vreo zece zile înainte de începerea prezentărilor, în ianuarie şi iulie, serviciul nostru primea o listă a „cumpărătorilor", străini sau autohtoni, suspecţi. Ca să poată obţină invitaţii, aceştia fuseseră nevoiţi să-şi anunţe venirea şi astfel, Camera sindicală era în măsură să-i „ştampileze" dinainte în mulţimea de cumpărători corecţi. „Suspecţii" şi „nesigurii" erau, la cererea noastră, puşi sub observaţie la serviciul „locuinţe mobilate" de la Prefectura de Poliţie. De îndată ce vreuna din aceste persoane sosea într-un hotel parizian, eram imediat alertaţi. Sistemul

[6] Un alt hotel categoria „cinci stele". (N.T.).

funcţiona bine de cîţiva ani, dar cu toate acestea, grupul meu de inspectori şi comisarul care-mi fusese atribuit nu pridideau să noteze venirile şi plecările tuturor acestor „clienţi” prea mulţi la număr! Şi iată acum că diabolica Hilda dădea din nou peste cap întregul nostru dispozitiv de bătaie! Inspectorii turbau.

Lunile acestea de ianuarie şi iulie reprezentau întotdeauna pentru mine şi serviciul meu, perioadele cele mai încărcate. Sunam atunci mobilizarea generală şi, neglijînd plevuşcă, pîndeam rechinii. Altă soluţie nici nu exista. Aşa stînd lucrurile, trebuia oare, în cazul prezent, s-o trec pe galanta suedeză printre clienţii de mîna a doua? Începusem să înclin pentru această din urmă soluţie, cînd Thibaud, unul din tinerii şi dinamicii mei inspectori, intră ca o vijelie.

— Patroane, zise el, cred că am ceva nou!

— Bun, replicai. În care din cazuri? (Evident, tratam mai multe deodată).

— Hilda Hersken.

(Ia te uită! tocmai cea pe care mă pregăteam s-o trec la „rezerve”!)

— Despre ce-i vorba?

— Am fost azi după-masă la prezentarea colecţiei Fath. Zău că făcea oboseala! O galerie de fufiţe, una şi una!

N-am schiţat nici un gest, dar Thibaud a remarcat imediat că aspectul frivol al chestiunii nu mă putea interesa.

— Bun. Ce voiam să spun e că am văzut-o pe Hilda flecărind cu vecina sa de scaun, un personaj destul de comun, pe care l-am mai văzut şi acum trei zile cînd a fost, pare-mi-se, prezentarea de la Carven. Or, *şi atunci, tipa şedea tot lîngă Hilda.* Am întrebat-o pe supraveghetoare dacă o ştie pe clientă? „Nu, mi-a răspuns ea, nu ştim prea bine cine-i”.

Thibaud făcu o pauză şi continuă:

— Această coincidenţă, această vecinătate repetată la interval de trei zile, ca din întîmplare, la prezentarea a două colecţii diferite, m-a pus pe gînduri; nu cumva Hilda şi necunoscuta lucrează mînă-n mînă?

La ieşire, am lăsat-o pe Hilda şi m-am luat după bondoacă. Întîi a intrat la o papetărie şi a cumpărat un sul de hîrtie de calc, dintr-aceea pe care o folosesc desenatorii tehnici; după asta s-a dus acasă. Stă pe Avenue de l'Opéra şi se numeşte Andrée B... N-am vrut s-o chestionez pe portăreasă în legătură cu ocupaţiile acestei doamne ca să nu dau de bănuit...

— Foarte interesant. Mergi mai departe pe linia asta şi vezi dacă relaţiile dintre Hilda şi Andrée B... continuă. N-o scăpa din ochi! Am să pun pe altcineva s-o fileze pe Hilda.

L-am chemat la mine pe inspectorul Badet, un proaspăt absolvent al şcolii de poliţie care se pregătea să dea şi examenul de comisar. Un tip serios, muncitor, care cum avea o clipă liberă, se şi apuca să tocească un tratat de drept.

— Uite, domnule Badet, o să preiei ştafeta de la Thibaud şi-ai s-o urmăreşti pe Hilda Hersken. Bineînţeles, cu maximum de discreţie. Thibaud o să te pună la curent.

În dimineaţa celei de a şasea zi am citit şi am comparat rapoartele lui Thibaud şi ale lui Badet. Analogiile săreau în ochi. În ajun, dimineaţa, după cîteva cumpărături prin magazine, Andrée B... expediase o scrisoare destul de voluminoasă de la poşta din Rue du Louvre. Simultan, Hilda se dusese la poşta de pe rue Boétie ca să-şi retragă corespondenţa de la ghişeul de post-restant. Rezulta, deci, că nu primea scrisori pe adresa de la hotel. Ceea ce însemna două lucruri: primo, că veşnicele schimbări de adresă nu se datorau unui capriciu, ci erau ceva prevăzut; secondo, de vreme ce schimba întruna hotelul, o eventuală corespondenţă cu unul, una, sau mai mulţi complici nu putea fi rapid realizată decît prin mijlocirea post-restantului.

În concluzie: urmărirea doamnei B... continuă spre a se vedea cît de des şi unde expediază ea scrisori.

În cursul după-amiezii, supoziţiile noastre fură confirmate de cele două doamne care se întîlniră din nou la o prezentare şi tot la Balmain. Acelaşi mic joc ca şi-n zilele precedente. Cucoanele se apucară să flecărească, părînd să schimbe, ca două vecine întîmplătoare ce erau, doar impresii stîrnite de spectacolul minunăţiilor ce le treceau prin faţă. Care femei n-ar fi procedat la fel? Totul avea aerul cel mai normal! (Thibaud şi Badet, fiecare din ei continuîndu-şi filajul, se treziră şi ei nas în nas în saloanele croitorului). Serile? Cuminţi în cazul lui Andrée B...; zvăpăiate, ca de obicei, pentru Hilda.

De două ori pe an, timp de cîteva săptămîni în ianuarie şi alte cîteva în iulie, Hilda evada din viaţa sa conjugală învăluită în ceţurile Nordului, ca să se dea peste cap, alimentîndu-i în acelaşi timp pe croitorii din Stockholm cu modele furate.

Dacă n-aş fi fost comisar principal, cu funcţie de şef de serviciu la Siguranţa naţională, ci cineast, aş fi rezolvat problema în doi timpi şi trei mişcări. Aruncam în braţele Hildei un irezistibil Tarzan extras din rezervele mele (imaginare) de inspectori gen James Bond. Scenariul l-ar fi prezentat pe poliţistul meu peşte sfîşiat, ca în tragediile lui Corneille, între datorie şi beţia voluptăţii. Oh, splendide chinuri! Între timp, seducătorul, dar incoruptibilul meu cavaler al dreptelor cauze ar fi descoperit că scrisorile doamnei Andrée B... se opresc la ghişeul de post-restant de pe rue La Boétie de unde sînt retrase a doua zi de către suedeză. Aşa se explică de ce nu trebuia să deseneze personal; ea se mulţumea doar să indice zilnic talentatei sale complice „vizuale” modelele cele mai interesante.

Însă eroul meu de roman poliţist, frumosul meu Tarzan, veghea! Pe linia aceluiaşi scenariu îl trimiteam apoi la Stockholm, fireşte în compania superbei spioane în dantele,

ca să identifice pe clienţii ei şi casele de modă suedeze care se dedau la vinovatele lor îndeletniciri. Aici, povestea mea s-ar fi calchiat întrucîtva pe realitate, fiindcă prezenţa Hildei Hersken pe lista neagră a Camerei sindicale a Caselor de modă pariziene se datora tocmai faptului că mai multe copii ilicite de modele fuseseră detectate în cîteva magazine din Stockholm de către cei însărcinaţi să apere interesele marilor croitori francezi.

Realitatea — nu cea trunchiată şi cinematografică — ci cea întreagă şi administrativă, se prezenta mult mai prozaic. Nu dispuneam de nici unul din acele mijloace pe care imaginaţia literaţilor ni le acordă cu atîta generozitate. Fireşte, conţinutul corespondenţei schimbate între doamna B... şi Hilda Hersken n-a rămas secret pentru noi: erau într-adevăr desene de modă, excelent făcute din memorie.

Chiar dacă printre inspectorii mei s-ar fi găsit vreun mascul ă la Humphrey Bogart sau Paul Newman ca s-o seducă pe clienta noastră şi să-i smulgă astfel secretele, legea — ei da, LEGEA şi regulamentele de care sîntem legaţi — m-ar fi împiedicat să fac poliţie la maniera „comics”-urilor. Nu, noi n-avem posibilitatea să camuflăm un poliţai în „barman la Saint-Tropez”, nici măcar „mecanic la Renault” şi cu atît mai puţin, să-l instalăm la volanul unui Jaguar în chip de autentic *play-boy.* Exceptînd cazurile cu totul deosebite şi afacerile de importanţă capitală, în rest poliţia franceză nu dispune niciodată de bugetul sau efectivele necesare ca să detaşeze pe unul din oamenii săi pentru o misiune cu adevărat aventuroasă şi de lungă durată.

Ca atare, contrar „reconstituirii” pe care un scenarist sau un romancier ar fi făcut-o, dînd toate aparenţele *verité*-ului, eu unul n-aveam timp să mă pasionez în exclusivitate pentru episodul suedez şi să-i dirijez toate fazele. În timp ce Thibaud şi Badet îşi făceau pas cu pas treaba lor, eu mă străduiam să duc alte cazuri la bun sfîrşit.

Serviciul meu nu se ocupa numai de furtul de modă, ci de o întreagă gamă de contrafaceri, de la elicele de avion şi bocancii de schi pînă la dopurile-capsulă. Şi într-adevăr, una din operaţiunile noastre s-a desfăşurat într-o uzină specializată în fabricarea a tot soiul de asemenea dopuri, după procedee subtilizate de la un concurent.

Am debarcat, deci, inopinat la această uzină aflată într-o suburbie a Parisului. Oamenii mei au izolat imediat biroul directorului pentru a împiedica orice comunicare cu exteriorul. Înainte de a sta de vorbă cu respectivul director care, în ciuda circumstanţelor, ne primise cu semnele celei mai alese politeţi, am procedat la o ultimă inspecţie ca să mă încredinţez că n-a putut să disimuleze sau să distrugă nimic. Audierea am început-o pe loc, „la cald”. La capătul a vreo zece minute, am observat că omul dă semne de enervare. Se ridica, făcea cîţiva paşi, se aşeza la loc, tamburina cu degetele pe cristalul biroului. Ne puse la dispoziţie, fără nici o dificultate, dosarele. Îl chestionam foarte calm, nescăpîndu-l din ochi; răspundea deschis la toate întrebările, dar se agita din ce în ce mai tare.

Brusc îl văzui că deschide uşa unei boxe ce se afla în spatele său, dispare înăuntru preţ de treizeci de secunde şi reapare aparent calmat. Pentru puţin timp însă, căci iată-l din nou sculîndu-se, umblînd încolo şi încoace, aşezîndu-se şi dispărînd, iarăşi, în boxă!

De data asta, neliniştit, am sărit după el. Ce se petrecea în acea boxă pe care o inspectasem înainte de începerea interogatoriului? Văzusem atunci că era vorba de un soi de vestiar-bar în care nu descoperisem nimic suspect. Atunci?

Ei bine, totul era cît se poate de simplu: directorul uzinei trăgea la măsea.

— Vă rog să mă iertaţi, îmi spuse el, dar trebuie să urmez un regim.

— Pe bază de bere? îl întrebai, arătînd sticla pe care tocmai o decapsulase.

— Da, explică el, e o bere fără alcool. Ca să mă dezintoxic e nevoie să beau mult lichid... inofensiv.

Ancheta în legătură cu dopurile contrafăcute s-a terminat aici. Am confiscat cîteva din eşantioanele contestate, am întocmit procesul-verbal şi directorul şi-a semnat declaraţia, afirmînd că habar n-avea că procedeul tehnologic cumpărat de el fusese şterpelit de un escroc de la un alt fabricant. Nu ne rămînea altceva decît să-l găsim pe acesta. Am încredinţat cazul unuia din colaboratorii mei.

Acest gen de anchete, ca şi multe altele, nu-mi displăcea însă prea multă vreme atenţia de la urzeala de probe pe care o ţeseam în jurul Hildei Hersken. Mărturisesc, năzdrăvăniile acestei dezinvolte spioane, mă amuzau.

Fiecare zi aducea cu sine micul său lot de surprize. Astfel, părăsindu-şi într-o dimineaţă amantul său de ocazie, suedeza mea se duse la... Luvru. Şi nu la marele magazin cu acelaşi nume, ci chiar la muzeul unde se cufundă în contemplarea sculpturilor asiriene! Badet rămăsese cu gura căscată.

— Nu cred că simulează, îmi spune el. Deunăzi şi-a cumpărat un album gros de artă pre-columbiană!

— E probabil cadoul pe care-l va oferi soţului, odată întoarsă la Stockholm, am sugerat eu. Dar lăsînd fleacurile, ce chestii serioase ai mai aflat? Ce face cu desenele trimise de Andrée B...? Le ţine în valiză sau le expediază la Stockholm?

— A trimis cîteva scrisori în Suedia, îmi răspunse Badet.

Asta nu-mi mai plăcea. Însenina că îndepărtează imediat probele care ne vor fi atît de preţioase cînd va sosi momentul s-o interpelăm şi s-o inculpăm.

— Ai putea prevedea, măcar cu aproximaţie, data plecării ei? îl întrebai.

— De la hoteluri nu putem afla nimic fiindcă le schimbă într-una, răspunse Badet. Am să supraveghez ghişeele companiilor aeriene.

Aprobai deşi în sinea mea îmi spuneam că Hilda ar fi capabilă să ne scape încă o dată printre degete. Mi-o imaginam foarte bine reţinînd un loc în avionul de Stockholm şi plecînd cu trenul ori cu maşina vreunui iubit de moment... Cu toate acestea, era inutil s-o arestăm acum; ar fi fost prematur şi riscam să găsim taniţa goală. Nu cred să fi existat vreodată ţipar mai greu de prins.

Hilda aparţinea unei alte clase decît acea madam Désirat, care, la doi paşi de Ministerul de Interne, instalase în apartamentul ei de două camere de pe Avenue de Marigny, un mic centru pentru spionajul de modă. În marea ei naivitate, crezuse că tăbliţa „Import-Export” prinsă de uşă e suficient ca s-o camufleze. De la prima sa vizită, o vizită strict de explorare, inspectorul pe care-l trimisesem a înţeles despre ce-i vorba. Omul se dăduse drept şomer în căutare de lucru. Întregul echipament al „biroului” se compunea.. . dintr-un singur telefon. Nici măcar un dosar sau un biblioraft pe poliţe, nici măcar o maşină de scris pe o măsuţă! Un vid grăitor prin stîngăcia sa.

Era clar că madam Désirat lucra ca intermediară între mărunţii hoţi de modă şi diverşi croitori din provincie care nu-şi prea făceau scrupule în legătură cu originea desenelor. Lucrurile se petreceau în 1950. Reţinusem un anume du-te-vino suspect între saloanele din apropiatul faubourg Saint-Honoré şi acest „birou de export-import”. Micul trafic al cucoanei mergea de doi ani. În dimineaţa în care, pe nepusă masă, ne-am prezentat la ea, madam Désirat era perfect liniştită; expediase în ajun un plic unuia din „corespondenţii” săi din Lyon. Ca atare, nu puteam găsi nimic la ea. Noi însă, ştiam de lucrul acesta. Şi îl ştiam pentru că nu mai departe decît tot în ajun îl arestaserăm pe „corespondentul” din Lyon. Tocmai se bărbierea, fluierînd şi ascultînd radioul. Era cît se poate de mulţumit: afacerile mergeau bine; apucase să şi fixeze o întîlnire cu un cumpărător căruia urma să-i arate ultimele desene

expediate de madam Désirat. Intrusiunea noastră a fost atît de bruscă, încît n-a mai apucat să ascundă un mic registru de contabilitate pe care inspectorii mei îl găsiră în sertarul biroului şi în care consemnase cu meticulozitate toate operaţiunile făcute. Ba mai păstrase şi dublele comenzilor!... Totul a mers ca uns.

Arestarea domnului Angelo a fost de asemenea o treabă de rutină. Acest marsiliez cu mutră de peşte întîlnea într-un bar de lîngă biserica Madeleine lucrătoarele de la Molyneux sau Lanvin de la care cumpăra crochiuri sau chiar tipare din pînză ori tifon, şterpelite — mult prea imprudent! — din ateliere. Şefa de atelier nu întîrziase să remarce dispariţia acestor bucăţi de pînză tare care reprezintă şabloanele, croite şi asamblate, ale viitoarelor rochii. Fetele nu cereau mult pe produsul acestor furtişaguri; în schimb domnu' Angelo şi complicii săi italieni le revindeau mult mai scump croitorilor din Roma care doreau să concureze cu Parisul. Constituiseră o întreagă reţea de copişti la Paris şi activităţile lor se întindeau pînă şi la o casă de mode din Beyrut.

Simultan cu acest intermezzo franco-italo-libanez, menţinem în continuare în colimator pe suedeza noastră. Pentru ce această nevastă de director comercial al unei întreprinderi de morărit, beneficiind, ca atare, la ea în ţară de o situaţie respectabilă şi prosperă, simţea nevoia să practice pirateria prin saloanele pariziene? Cred că jocul o excita cel puţin tot atît, dacă nu chiar mai mult, cît o tenta cîştigul. Acesta e genul de client cel mai dificil de prins. Nu e presat de nevoi materiale care-i fac pe cei prea grăbiţi să comită eroarea fatală. El poate să-şi ofere timpul necesar ca să monteze cum trebuie lovitura. Iar dacă simte vreo primejdie, se opreşte imediat din „lucru".

Într-un cuvînt, „harponarea" Hildei Hersken se dovedea a fi o treabă destul de complicată. Putuse, de pildă, să-şi ofere serviciile unei complice; această excelentă „vizuală" o

scutea de o îndelungată şi minuţioasă muncă într-o cameră de hotel... care în plus mai lasă şi urme.

Ideea nu era rea, dar tocmai Andrée B. .. putea să devină pentru mine principala „dovadă”, martorul pe care trebuia doar să-l prindem cu mîţa-n sac.

La proxima lor întîlnire într-un salon de mode, Hilda şi Andrée urmau să fie fotografiate. Realitatea e că rareori un delincvent poate să se bucure multă vreme de anonimat. Chiar şi vicleana suedeză avea să se prindă în laţ.

Cursa am întins-o în salonul Madeleinei de Rauch unde un cavaler al plăcii foto-sensibile îşi făcu treaba cu aerul cel mai firesc din lume în momentul defilării manechinelor. Fotografie şi publicul cu Hilda Hersken şi Andrée B... una lîngă alta. În felul acesta nu mai puteau nega că nu se cunosc.

Instrucţia fiind deschisă, am obţinut o comisie rogatorie. În felul acesta am putut intercepta corespondenţa celor două femei şi lua cunoştinţă de conţinutul ei, prin intermediul judecătorului de instrucţie, căruia codul de procedură penală mă obliga s-o remit. Nu mai rămînea altceva de făcut decît să continuăm supravegherea şi să aşteptăm momentul plecării la Stockholm.

În realitate însă...

Într-o luni dimineaţa, Badet se duse la hotelul Windsor unde cu o seară în urmă o lăsase pe Hilda în compania unui diplomat african. Nu mai era acolo. Asta-i figura ei clasică, gîndi, în primul moment, tînărul meu colaborator. Dar în secunda imediat următoare, îl încercă o vagă nelinişte, în lunea aceea nu exista, mai precis, *nu mai exista* nici o prezentare de modă! Îmi telefonă:

— Patroane, suedeza iar s-a volatilizat. N-am nici o posibilitate să dau de ea în vreun salon pentru că azi s-au încheiat prezentările. Pe asta o uitasem. Am nevoie de ajutor ca s-o pot localiza,

— Bun, i-am răspuns, cu atît mai calm cu cît eram, în realitate, mai preocupat, fă un tur al locurilor pe care le frecventa şi pe care le cunoşti, în timpul ăsta îl rechem pe Thibaud. Ţine-mă la curent!

Era perfect posibil ca angelica suedeză să fi profitat de noaptea de duminică şi s-o fi şters englezeşte. Am pus să se telefoneze la Bourget şi Orly şi să se verifice listele de pasageri pentru Stockholm. Pe Thibaud l-am expediat la poşta de pe rue La Boétie şi prin cafenelele de pe Champs-Elysées unde Hilda fusese văzută în repetate rînduri. Am însărcinat pe un inspector să verifice orarul trenurilor care asigurau legătura cu Suedia, via Hamburg şi Copenhaga, ca să putem vedea cine pleacă din Gara de Nord. Au fost alertate şi posturile de frontieră. Într-un cuvînt, mobilizarea generală numai şi numai pentru diavoliţa asta de suedeză!

Toată dimineaţa s-a scurs în cercetări zadarnice.

Către orele 11, cînd Badet terminase turul camerelor de hotel ocupate succesiv — şi sub nume diferite — de clienta noastră, nu obţinuse nici o informaţie şi era în culmea disperării, aflu că la bordul unui avion al S.A.S.[7]-ului s-a eliberat un loc, un pasager renunţînd, în ultimul moment, la călătorie. M-a fulgerat o inspiraţie subită, l-am rechemat de urgenţă pe Thibaud şi am pornit-o cu acceleratorul pîn-la fund, spre Orly. Telefonasem cerînd să se întîrzie plecarea avionului, dar oricum aveam la dispoziţie doar o jumătate de oră ca să nu-l scăpăm! Ca să nu mai spun că nimic nu-mi garanta că intuiţia mea era justă...

La birourile S.A.S. de la Orly mi se spuse că într-adevăr, în ultimul moment, doamna Hilda Hersken luase locul călătorului care se decomandase cu o oră mai devreme. În timp ce eu parlamentam cu funcţionarii companiei aeriene scandinave, Thibaud se precipitase la turnul de control. DC-4-ul aparţinînd S.A.S.-ului se îndrepta deja spre pista de decolare, în timp ce elicele sale băteau voiniceşte aerul.

[7] Scandinavian Air Service. (N.T.).

Thibaud obţinu ca avionul să se întoarcă şi doamna Hersken să fie debarcată.

Cînd coborî scara-pasarelă, cînd ne văzu şi cînd înţelese cine eram... leşină în braţele lui Thibaud!

Ultima ei stratagemă nu-i reuşise. Încă de vineri rugase pe unul din amicii ei să ia un bilet; luni dimineaţa acesta o făcuse pe călătorul reţinut în ultimul moment la Paris şi restitui biletul pe care Hilda, aflată ca din întîmplare la Orly, îl cumpără de la biroul S.A.S.-ului. În felul acesta, numele ei nu putea figura dinainte pe listele de pasageri şi noi n-aveam cum să fim alertaţi la timp. Remarcase, probabil, în cursul săptămînii precedente că e filată. Fusese însă prea tîrziu. Îi cunoşteam deja şmecheriile; şi tot ea ne învăţase să i le dejucăm.

MARIA K. S.

Dacă afacerea Hilda Hersken a fost bogată în peripeţii, ea n-a reprezentat însă cazul cel mai important din cariera mea de poliţist „de mode”.

La începutul anului 1955, observatorii Camerei sindicale au descoperit că o serie de modele franceze se scurg, printr-un canal secret, spre o societate americana, „Fashion Service Simston”, care le pune în vînzare *sub propriul ei copyright internaţional!* În luna octombrie a aceluiaşi an, Fath, Lanvin-Castillo şi Patou l-au acţionat în justiţie, în faţa unui tribunal new-yorkez, pe domnul David Simston, directorul societăţii reclamînd drept daune suma de 1.350.000 dolari, adică 540 milioane franci vechi!

Pentru moment, serviciul meu n-a fost solicitat să intervină. Există două mijloace de a pune capăt unei filiere de contrabandă: ori începi cu unul din capete, în speţă cu „cumpărătorul”, ori porneşti de la celălalt, adică de la sursă, unde se află „furnizorii”. După cum s-a văzut, aveam deja la activul nostru un număr apreciabil de arestări

operate printre „spionii în dantele”, care îi alimentaseră pe croitorii americani, dornici să economisească importantele sume reclamate de achiziţionarea licită a modelelor pariziene. După fiecare aruncare de năvod ziceam că gata! filiera a fost lichidată. Or, nici pomeneală! „Furnizorii” pe care-i arestaserăm, nu erau cei care livrau pentru „Fashion Service Simston”. Fapt cît se poate de evident, de vreme ce sus-amintita societate îşi continua imperturbabilă activitatea! De două ori pe an, la numai cîteva săptămîni de la prezentarea colecţiilor la Paris, ea difuza un album, intitulat, fără ironie: „Interpretare a colecţiilor pariziene”. Cele două volume editate anual erau vîndute la cinci mii de abonaţi din S.U.A., Canada şi America de Sud, care le plăteau cu două mii de dolari bucata! Deci, pentru cîteva zeci de planşe policopiate a unor modele şterpelite „Fashion Service Simston” încasa *10 milioane de dolari* (cinci miliarde de franci vechi!). De la sfîrşitul celui de al doilea război mondial şi pînă în prezent, niciodată casele franceze de modă nu fuseseră supuse unui asemenea jaf. Iniţial, Camera sindicală preferase să nu recurgă la serviciile mele, adică ale poliţiei, ci să atace, chiar în Statele Unite, în faţa justiţiei new-yorkeze, pe responsabili.

Un an mai tîrziu, în noiembrie 1956, tribunalul îl condamna pe domnul David Simston. Acesta făcu recurs. Cînd sentinţa Tribunalului din New York rămase definitivă, reclamatul apelă la Curtea Supremă a Statelor Unite. În 1959, cazul continua să nu fie soluţionat, domnul Simston să jefuiască mai departe colecţiile pariziene, iar croitorii francezi să piardă anual noi şi noi milioane de franci.

Abia atunci Camera sindicală îşi îndreptă privirile spre serviciul meu. Am luat cazul de la începutul începuturilor, adică de la sursa lui parizianã.

Ancheta stabilise că secretele caselor de modă luau drumul Americii exact în perioada în care aveau loc prezentările de colecţii, adică de două ori pe an. De aici se

putea deduce că nu era vorba de micile furtişaguri din ateliere şi că deci personalul lor era în afară de cauză. Perimetrul investigaţiilor se reducea aşadar la publicul acelor mondene după-amiezi, public pe care urma să-l cernem iarăşi prin sită.

După cum am mai spus, Camera sindicală ne înainta bi-anual lista „invitaţilor suspecţi”, întocmită chiar de acest organism. Întrucît supravegherea şi filajul, practicate oricum de noi, nu duseseră la detectarea, printre suspecţi, a „furnizorului” sau „furnizorilor” societăţii americane, aceştia urmau deci să fie căutaţi printre invitaţii care nu mai fuseseră niciodată bănuiţi.

Poliţie înseamnă multă, multă răbdare. Ne-au trebuit cîteva luni, din februarie pînă în iulie 1959 ca să întocmim un tablou al posibilităţilor, comparînd numele persoanelor prezente în mod regulat la prezentările cutărui sau cutărui croitor cu modelele care apăreau la aceleaşi date — ceea ce însemna o retrospectivă de cîţiva ani! — în publicaţiile-pirat ale domnului Simston. Jucam jocul coincidenţelor. La capătul acestei munci de păianjen, în plasa ţesuta de noi rămase numele unei ziariste austriece.

Încă din 1952, Maria Kirschen-Schröder — pe care mai tîrziu aveam s-o numim, pentru simplificarea lucrurilor, Maria K. S. — obţinuse sa fie acreditată la Paris în calitate de corespondentă a unei reviste săptămînale ilustrate vieneze. Regulat, ea asista la toate prezentările de colecţii. Urma deci să ne procuram colecţia completă a respectivei reviste pentru a vedea dacă asiduitatea ziaristică a corespondentei sale în lumea modei îşi găsea vreo reflectare — prin articole, dări de seamă,reportaje, ecouri — în paginile ei.

Studierea minuţioasă a cîtorva sute de numere ne lămuri pe dată: scrierile Mariei K. S. erau rarisime şi toarte departe de a justifica intensa sa activitate.

Iulie şi deci data deschiderii paradei modei de iarnă se apropiau. Conducerea practică a acestui caz fu încredinţată comisarului Besson, un poliţist remarcabil de perseverent şi subtil, ce-mi fusese detaşat.

Maria K. S. locuia într-un hotel de pe Champs-Elysées. Avea obiceiuri burgheze, reglate ca un metronom. Ieşea dimineaţa la ore fixe, se întorcea la prînz, ieşea din nou după-amiază. Trimitea scrisori recomandate la Viena de la un oficiu poştal din imediata apropiere. Înarmat cu o comisie rogatorie eliberată de judecătorul de instrucţie, Besson a examinat la poştă plicurile care, în mod teoretic, ar fi trebuit să conţină reportajele ziaristei austriece. Plicurile se dovediră voluminoase, dar după cum constată Besson, practic nu erau niciodată adresate respectivei reviste, ci unui oarecare Herr Doktor Biedermann, domiciliat la Viena.

Lucrul era, în sine, straniu, dar Besson hotărî să aştepte primele prezentări din iulie şi să studieze atunci, mai îndeaproape, comportamentul Mariei K. S.

Nu era o frumuseţe remarcabilă; nu poseda acea atracţie pe care o dă insolenţa tinereţii şi nici acea dezinvoltură care o detaşa pe Hilda Hersken de publicul unui salon de mode.

Şedea modestă, serioasă, urmărind cu o atenţie susţinută prin eleganţii săi ochelari, defilarea manechinelor. Nu lua note şi nici nu agita vreun obiect ce ar fi putut ascunde, eventual, un aparat foto miniaturizat. Conversaţiile pe care le angaja erau vădit întîmplătoare, iar interlocutoarele ei nu făceau impresia că i-ar fi putut fi complice. Îndată după terminarea prezentării, revenea la hotel, se încuia în cameră şi, fără îndoială, se punea pe treabă. Care treabă anume? Aparent, redactarea unui articol. În realitate, desena, şi desena mult. Era o extraordinară „vizuală” şi lucrase la fel şi pe vremea cînd altele se lăsau prinse cu tot soiul de *gadget*-uri în mînă. Dar toate acestea aveam să le aflăm abia mai tîrziu.

După vreo două ceasuri de la întoarcerea la hotel ieşea şi mergea direct la poştă de unde expedia o recomandată voluminoasă. Revistei sale? Nu, ci lui Herr Doktor Biedermann. Expeditor: „Maria Rena”.

— Ia te uită! Un pseudonim? Bizar, îşi spuse comisarul Besson.

În baza comisiei rogatorii pe care o avea, comisarul confiscă scrisoarea şi găsi ceea ce căuta: desene de modă. Cele din prima zi reproduceau, cu o exactitate de 95% — aveau să declare mai tîrziu experţii — modelele pe care le văzuse perindîndu-se la Grès. Desenele erau însoţite de cote notate cu mare precizie.

După o asemenea zi plină, Maria K. S. termina seara la cinema sau într-o sală de concert.

Asculta Mozart cu o încîntare care o transfigura. (Hilda Hersken era, dacă vă aduceţi aminte, fascinată de sculptura asiriană... Aveau suflet sensibil, spioanele astea!...) Revenea la hotel tot singură.

O săptămînă şi ceva am lăsat-o în pace, exercitînd doar o supraveghere discretă asupra modului în care-şi petrecea timpul. Profanii şi-ar putea imagina că, în timp ce pseudo-ziarista îşi ocupa după-amiezile asistînd la prezentările de la Revillon, Dior sau Nina Ricci, comisarul Besson pătrundea în camera sa şi, secondat de poliţişti deghizaţi în Fantomas ori liftieri, scotocea prin coşurile de hîrtii sau prin sertarele biroului. Şi scena asta e iarăşi bună numai de film, pentru simplul motiv că nu aveam dreptul să procedăm astfel.

Nu, în realitate, adjunctul meu s-a preocupat în acest răstimp să afle cine era Herr Doktor Biedermann. În acest scop a solicitat sprijinul Interpolului. Or, aici e o întreagă procedură, care nu întotdeauna e şi rapidă. Încetineala cu care ne erau comunicate informaţiile în legătură cu Biedermann se explicau şi prin faptul că tipul nu poseda, probabil, încă un cazier judiciar şi nici nu era implicat în vreo afacere penală în curs de cercetare. Colegii austrieci

aveau şi ei nevoie de un oarecare timp ca să-şi facă ancheta. Besson o ştia şi, răbdător, aştepta fişa Interpolului, continuînd în acelaşi timp să intercepteze crochiurile şi descripţiile foarte exacte ale Măriei K. S. În legătură cu ce văzuse ea mai remarcabil la Revillon, Dior sau Nina Ricci. Numărul dovezilor creştea; posedam în prezent mai mult de patruzeci! Nu era leneşă, austriaca!

— De ce crezi, îl întrebam eu pe Besson, că ceea ce expediază Maria K. S. la Viena are vreo legătură cu „Fashion Service Simston" care e la New York?

Omul desfăcea braţele şi dădea din umeri în semn de perplexitate. Nu-i plăceau ipotezele emise cu uşurinţă. Sfîrşea, laconic, prin a-mi spune:

— S-ar putea să fiu pe o pistă greşită. Poate că am dat peste un alt caz de contrafaceri. O să vedem.

Şi s-a văzut, într-adevăr, atunci cînd Interpolul ne-a transmis fişa întocmită de poliţia austriacă:

Herr Doktor Ludwig Biedermann, avocat, domiciliat la Viena...

şi mai încolo:

Al doilea soţ al ex-soţiei divorţate a domnului David Simston, cetăţean american...

— Totul se explică, spuse Besson, aprinzîndu-şi calm o ţigară. Viena reprezintă releul poştal între Paris şi New York. E un itinerar ceva mai complicat, dar în schimb sigur, de vreme ce a protejat, ani de-a rîndul, cel mai important trafic de modele furate.

Arestarea Măriei K. S. a avut loc la modul cel mai paşnic cu putinţă, în ziua de 26 ianuarie, la oficiul poştal unde tocmai completa un formular pentru expedierea unui voluminos plic conţinînd patruzeci de desene. A lăsat, jalnic, capul în jos şi a urcat supusă în maşina de serviciu.

În timp ce Maria K. S. aştepta la Petite-Roquette[8] rezultatele interogatoriului luat de judecătorul de instrucţie

[8] Penitenciar pentru femei (N.T.).

Cade, la Viena, ancheta reluată aducea noi detalii. Avocatul remitea desenele Mariei K. S. unei oarecari Suzy Nietsen care făcea după ele planşe în culori; exact cele care după cîtva timp puteau fi văzute în albumele firmei „Fashion Service Simston” sub titlul: „Interpretări ale colecţiilor pariziene”. Sub acelaşi pseudonim de „Maria Rena”, planşele erau expediate par-avion la New York, lăsînd gangului austro-american din domeniul modei un beneficiu anual de circa un milion!

Nu încape îndoială că biroul meu era unul din cele mai insolite din cîte puteau fi întîlnite în localurile poliţiei. Pereţii săi erau împodobiţi de un magnific Renoir — „Tînără la pian” — de un studiu de David, de un Daumier, un Toulouse-Lautrec, un Corot şi de un Goya; opere de valoare ce-ar fi putut fi preţuite la cîteva sute de milioane de franci (vechi)... dacă tablourile în cauză n-ar fi fost falsuri.

De mai bine de cinci ani, eu personal, mă specializasem într-o altă meserie decît vînătoarea de spioni cu fustă. Comisarul Besson preluase definitiv această ramură a activităţii noastre. În ceea ce mă priveşte, trecusem la hăituirea fabricanţilor de falsuri după pînze ale unor maeştri.

Faptul că n-am făcut decît să supervizez desfăşurarea cazului Măriei K. S. se explică prin aceea că, de la o vreme, frecventam aproape exclusiv muzeele, galeriile de artă şi, mai ales, pictorii, falsificatorii şi... artiştii autentici.

— Isnard? mă luau peste picior unii dintre colegii de la Siguranţa naţională. Asta devine din ce în ce mai intelectual! în alte cercuri însă, începusem să fiu supranumit Sherlock Holmes-ul picturii.

III. FALSURILE VAN GOGH

Într-o dimineaţă de iunie a anului 1950, mă aflam la birou ocupat cu verificarea felului desfăşurării unei banale anchete financiare.

Oficiul de scont, care pe atunci controla într-un mod foarte riguros transferurile de fonduri franceze în străinătate, îmi transmisese o scrisoare de denunţ. Anonimă bineînţeles, ea acuza pe un oarecare Rousseau (adresa figura) că ar fi pe punctul de a comuta în Statele Unite o importantă sumă de dolari şi de a expedia prin fraudă o serie de obiecte de artă printre care şi un autoportret de Van Gogh.

Codul moral ne obligă — ceea ce este bine — să aruncăm la gunoi denunţurile anonime. Poliţia însă, e obligată să verifice toate informaţiile care-i parvin, oricît de mocirloase ar fi sursele şi oricît de incredibile ar putea ele să pară. Unicul criteriu pentru noi este interesul societăţii — al statului şi al individului în egală măsură — iar datoria noastră e să facem respectată legea. Aşa stînd lucrurile, că ne e greaţă sau ba, de anchetat, anchetăm!

În acea dimineaţă de iunie, inspectorul pe care-l însărcinasem în ajun cu verificarea sesizării, intră la mine în birou cu un dosar în mînă. Venise să-mi dea raportul.

— Domnule comisar principal, spuse el, n-am descoperit nici o dovadă de tentativă de transfer ilegal de fonduri sau export de opere de artă. Am găsit însă la domiciliul lui Rousseau un tablou de Van Gogh; e vorba într-adevăr de un autoportret, acela intitulat „Peisaj din Provence”.

La auzul acestor cuvinte, am ciulit urechea. Pictura mă interesase dintotdeauna şi în tinereţile mele desenasem şi mîzgălisem diverse peisaje. Pe vremea liceului, făcut la Melun, şi mai apoi la Facultatea de drept şi la Institutul de criminalistică, continuasem să stric cu plăcere hîrtie şi culori. Evident, în chip de modest amator. Expoziţiile

marilor artişti mă atrăgeau adesea în sălile de muzeu. Resimţisem această dorinţă chiar şi-n micile oraşe de provincie unde, începînd din 1937 îmi inaugurasem cariera de comisar de poliţie.

Mă ocupam, pe atunci, de toate acele evenimente, mărunte sau mari, care ţes urzeala vieţii periferice ale unei colectivităţi umane. Anchetam cazuri de furt cu efracţie, decese suspecte, braconaje, incendii, care pînă la urmă se dovedeau strict accidentale. Înfruntam, flancat de trei agenţi şi doi... paznici comunali primejdiile care constituie lotul normal al profesiunii noastre. În momentele mele libere, ce-i drept cam rare într-o localitate de provincie unde comisarul de poliţie e sîcîit în fiece minut să intervină în tot soiul de fleacuri, mă aşezam în faţa şevaletului şi evadam într-o altă lume sau mă duceam să contemplu tablourile pe care „artiştii" locali le donaseră muzeului din reşedinţa de plasă.

De cînd fusesem însă mutat la Paris, imediat după Eliberare, la sub-direcţia afacerilor economice şi financiare ale Siguranţei naţionale, nu mai avusesem timpul necesar să ciupesc, baremi din cînd în cînd, corzile acestei „Violon d'Ingres"[9] care era pentru mine pictura. În fiecare zi trebuia să descurc tot soiul de cazuri financiare şi să anchetez hoţii şi escrocii din cele mai diverse domenii comerciale şi industriale. Moda, de pildă, era un sector absorbant.

Dar iată că azi, în acest început de iunie al anului 1950, neaşteptata întorsătură a unei anchete mă pune iarăşi faţă-n faţă cu Arta. Îl întreb pe inspectorul însărcinat cu ancheta:

— E un autentic Van Gogh?

— Habar n-am, îmi mărturiseşte el.

— De unde are acest domn Rousseau un tablou de o asemenea valoare?

---

[9] Sensul expresiei, care în traducere literală înseamnă: „vioara lui Ingres", este acela de pasiune adiacentă; echivalentul de azi ar fi americănescul „hobby" (N.T.).

— M-am interesat, îmi răspunde inspectorul. Rousseau pretinde că l-a cumpărat de la un restaurator, însărcinat la rîndul său de un oarecare domn Gourioux, arhitect breton, să-l vîndă.

— Cu cît?

— Rousseau mi-a arătat o chitanţă, datată din 1939, care atesta că tabloul lui Van Gogh a fost cumpărat la vremea aceea cu o sută de mii de franci. Omul mi-a explicat că la suma asta afacerea era grozavă. Proprietarul pînzei o vindea fiindcă avea urgent nevoie de bani lichizi.

— Lui Rousseau nu i-a fost teamă că se poate păcăli?

— Ba da. De aceea i-a cerut lui Gourioux un certificat de autenticitate, pe care l-a şi căpătat. Rousseau mi-a arătat hîrtia.

— Întocmit de cine?

— De Gourioux.

— Stai puţin! Acest domn Gourioux e arhitect şi nu expert de artă. Ce valoare poate prezenta un certificat emis de el?

— Întrebarea asta i-am pus-o şi eu lui Rousseau. A părut stînjenit şi s-a încurcat în tot soiul de explicaţii care nu m-au convins deloc. Singurul document aparent valabil e chitanţa. Atunci mi-a venit ideea să examinez hîrtia chitanţei de către cel care o fabricase. M-am deplasat deci la Angoulême, unde-i uzina. Călătoria n-a fost de pomană. Hîrtia chitanţei a fost comparată în laboratorul uzinei cu eşantioanele de hîrtie fabricate în ultimii unsprezece ani şi s-a ajuns la concluzia că hîrtia chitanţei, datată în 1939, a fost în realitate fabricată mult mai tîrziu, şi anume în timpul ocupaţiei germane. Curios, nu?

— Deci, am zis, respectiva chitanţă nu-i din 1939, ci a fost antedatată. În ce scop? Poate doar ca să minimalizeze preţul real care a fost plătit? Sau poate pentru a acredita un certificat de complezenţă? În orice caz, e un fals. Şi s-ar putea ca acest fals să camufleze o tranzacţie ilicită. Ancheta trebuie continuată!

Eram foarte departe de bănuiala că drumul pe care mă angajam avea să mă conducă la un *imbroglio* internaţional şi la o nouă specializare: vînătoarea de falsificatori ai operelor de artă, vînătoare ce va deveni sarea carierei mele de poliţist.

Şi iată că, o anchetă de rutină, pornită în scopul verificării unui denunţ anonim privitor la o transferare ilegală de fonduri, ne scoate-n cale un tablou de Van Gogh, aparent un fals. Ideea de a mă lansa în investigarea acestui caz stîrneşte şi interesul meu pentru chestiunile legate de artă.

Chiar a doua zi îl chestionez pe Rousseau. El îmi răspunde:

— Nu, nu m-am mulţumit numai cu hîrtiile date de Gourioux. Am solicitat şi obţinut un certificat al unui expert din Haga, specializat în Van Gogh.

Bun! Hai să cerem prin intermediul Interpolului, confirmarea acestei expertize. Răspunsul ne soseşte destul de repede. Expertul în cauză declară:

„Într-adevăr tabloul «Peisaj din Provence» mi-a fost prezentat de către un prieten, domnul Van Messen, pictor olandez stabilit la Paris. Am eliberat certificatul cerut”.

Simultan, însă, poliţia olandeză, alertată de Interpol, cere avizul domnului William Sandberg, directorul lui Stedeljick Museum din Amsterdam şi al Laboratorului pentru identificarea operelor lui Van Gogh. Opinia acestuia e diametral opusă celei a specialistului din Haga. Din depoziţia sa aflu că, încă în ianuarie 1949, a depus, în calitate de administrator al operelor lui Van Gogh, o plîngere la tribunalele olandeze, denunţînd falsificarea a patru pînze create în perioada de la Arles, printre care „Holde de grîu”şi „Peisaj din Provence”. Afacerea începe să miroasă a dinamită!

Ce spune domnul Van Messen, pictorul olandez care s-a deplasat la Haga ca să obţină autentificarea „Peisajului din Provence”? Dumnealui declară:

— Este exact. Am efectuat acest voiaj la rugămintea domnului Rousseau.

Şi ce zice domnul Gourioux, proprietarul iniţial al tabloului actualmente contestat?

Iată-l intrînd în biroul meu cu un pas plin de siguranţă. Vorbeşte mult, punctîndu-şi frazele cu gesturi teatrale. Crede că mă impresionează. Sistemul meu de audiere a unui martor sau a unui învinuit e simplu: nici un fel de violenţă. Dimpotrivă, multă curtoazie, dar întrebările sînt extrem de precise.

— Domnule Gourioux, chitanţa n-a fost semnată de dumneavoastră *în 1939.*

Personajul pierde imediat din ifosele sale. Bîiguie:

— În 1939... Poate... ăăă... în orice caz, dacă-i vreo greşeală, a fost fără intenţie...

— Domnule Gourioux, cu siguranţă că iubiţi precizia cifrelor. Sînteţi doar arhitect, nu-i aşa?

— Da, vedeţi dumneavoastră... arhitectura continuă să mă intereseze.... poate nu tocmai în sensul în care...

Am priceput. Contrar celor înscrise pe cartea sa de vizită, nu mai e arhitect. Să continuăm:

— Aţi garantat în scris autenticitatea tabloului vîndut. Sînteţi expert în artă plastică?

— Nu, domnule comisar, nu sînt expert şi nici n-am pretins vreodată lucrul acesta. Cunosc însă exact originea tabloului „Peisaj din Provence” pentru că îl am de la însuşi tatăl meu. Ori, tatăl meu a fost prieten cu Van Gogh în perioada cît a stat la Arles.

Gourioux şi-a recăpătat elocinţa. Şi iată-l lansîndu-se într-o descriere a vieţii Arlesului de la începutul secolului, înduioşîndu-se la gîndul greutăţilor materiale pe care artistul a trebuit să le înfrunte, indignîndu-se de lipsa de înţelegere a celor din jur. Ah, dacă n-ar fi existat şi cîteva persoane care să-l susţină cu căldura inimilor generoase...

Eu, îl las să vorbească. Se îmbată cu propriile sale fraze, lunecă tot mai mult spre un cabotinism sforăitor şi vanitos. Uite-l acum zugrăvindu-mi un portret emoţionant al tatălui său, om cu suflet larg, impresionat de mizeria acestui obscur pictoraş olandez, în care însă simţea vibrînd flacăra pură a credinţei în Artă...

Se opreşte să-şi tragă sufletul. Îl chestionez:

— În ce an a cumpărat tatăl dumneavoastră de la Van Gogh „Peisajul din Provence”?

— În 1902.

Uite-l că acum îşi aminteşte data exactă; nu mai e ca-n cazul chitanţei...

Şi adaugă imediat:

— Vînzarea s-a făcut în prezenţa lui Victor Segalen, un alt bun şi mare prieten al lui Van Gogh.

Reţin precizarea:

— În prezenţa lui Victor Segalen, aţi spus? Foarte interesant!

Gourioux îşi zice că a marcat un punct. Vrea să profite de avantaj şi să mă convingă definitiv că n-a vîndut un fals. Luptător, nu glumă! Îşi face o adevărată cazemată din certificatul eliberat de expertul din Haga şi din prezenţa unui martor — cunoscut în istoria picturii — martor chipurile de faţă în momentul vînzării tabloului de către însuşi artistul.

Dar amintirile mele în materie de pictură îmi şoptesc că e ceva fals în această avalanşă de preciziuni. Am însă nevoie de un anumit timp pentru a reflecta şi a verifica şi, totodată, simt că trebuie să-l las pe Gourioux să se înnămolească singur în ceea ce socoate el că ar fi „amănunte convingătoare”. Îi spun inspectorului care, în faţa maşinii sale de scris, asistă mut la această audiere:

— Domnule Dubard, fii te rog amabil şi înregistrează declaraţia domnului Gourioux.

În timp ce inspectorul bate ceea ce omul nostru îi repetă: „Victor Segalen, prezent în 1902 la vînzarea tabloului, care a avut loc la Arles...” expresia feţii mele lasă impresia că aş fi convins. Gourioux remarcă lucrul acesta, fapt pentru care semnează declaraţia cu un vădit sentiment de satisfacţie. În momentul în care se pregăteşte de plecare, îi zic, aşa, doar ca să-l previn că va mai fi convocat:

— Ne vom revedea ca să încheiem această afacere. Pe curînd, domnule.

Odată Gourioux plecat, mă apuc să reflectez. Aşadar, dacă omul acesta spune adevărul, înseamnă că William Sandberg, directorul muzeului din Amsterdam, se înşală. Or, cînd e vorba de stabilirea autenticităţii vreunui tablou al ilustrului său compatriot, scrupulosul specialist olandez obişnuieşte să-l consulte şi pe nepotul artistului, J. V. W. Van Gogh, fiul lui Theo, primul şi principalul depozitar al operelor fratelui său Vincent. Tînărul, azi inginer, a crescut în această atmosferă de cult al artei; ani de-a rîndul a văzut pînze aparţinînd unchiului său şi a auzit vorbindu-se despre diversele lor peregrinări. Ochiul său format şi memoria îi îngăduie să formuleze mărturii preţioase. Însemna deci că, refuzînd binecuvîntarea lor „Peisajului din Provence”, W. Sandberg şi J.V.W. Van Gogh se înşelau amîndoi. Aşa ceva mi se părea imposibil!

Mă gîndesc apoi la Victor Segalen. Numele îmi spune ceva, motiv pentru care tresărisem cînd îl auzisem pronunţat mai adineaori. Pe vremea cînd mîzgăleam şi eu şi eram fascinat de insolita manieră a lui Van Gogh, făcută din explozii, din orbitoare scăpărări de lumină şi vîrtejuri cosmice, avusesem timp să fac şi un plonjon în literatura consacrată artistului. Citisem diverse relatări în legătură cu fostul pastor olandez cuprins de demonul picturii şi mort atît de tînăr la Auvers-sur-Oise. Nu-mi aduceam însă aminte să fi citit nicăieri despre vreo amiciţie care să-l fi legat în perioada şederii la Arles de Victor Segalen. Ciudat. Îmi

aminteam de relaţia Gauguin-Segalen, dar nu şi de aceea Van Gogh-Segalen. Întors acasă pun mîna pe cărţi. Recitesc pagini după pagini şi, în sfîrşit, găsesc confirmarea celor presimţite. Victor Segalen, medic de marină, cunoscuse, în timpul unor călătorii prin Oceania, ultima perioadă tahitiană a lui Gauguin despre care publicase unele însemnări. Gauguin deci şi nu Van Gogh! Filiera confuziilor în care Gourioux încercase să mă bage e uşor de urmărit: Van Gogh şi Gauguin au fost prieteni, Segalen îl cunoaşte pe Gauguin, deci Segalen îl cunoaşte pe Van Gogh. Pentru a completa această ecuaţie silogistico-sentimentală, dar iluzorie, e de ajuns să adăugăm: Van Gogh şi Gourioux-tatăl = prieteni.

Cronologia vieţii acestor oameni reduce însă ecuaţia la neant pentru că:

1. în perioada în care Segalen, medic de marină, călătoreşte prin Oceania şi asistă, la Tahiti, la lichidarea judiciară a bunurilor lăsate de Gauguin, *Van Gogh e mort de zece ani la Auvers-sur-Oise;*

2. cînd Van Gogh se stinge din viaţă, adică în 1890, Segalen are abia... doisprezece ani!

3. Gourioux afirmă că Van Gogh a vîndut lui Gourioux-tatăl „Peisajul din Provence” în 1902, în prezenţa lui Segalen; or, în 1902, pictorul era mort de doisprezece ani, iar Segalen naviga pe undeva prin Pacific.

Iată năruită cheia de boltă a apărării lui Gourioux; tipul crezuse că o să mă „aibă” bombardîndu-mă cu diverse „precizări” impresionante. Ce şi-a zis el: poliţaiul ăsta habar n-are de pictură şi nici de istoria ei. Ia să-i tragem o cacialma!

Faptul că am reuşit să parez lovitura mă încîntă. E pentru prima oară în analele poliţiei cînd un escroc va fi dat de gol prin simpla cunoaştere a istoriei picturii. Rămîne acum să-l descoperim pe falsificatorul care a „pictat” — ce-i drept, cu abilitate! — un Van Gogh.

Îl convoc pe Gourioux. Chemarea mea nici nu-l surprinde, nici nu-l alarmează deoarece îl lăsasem s-o prevadă. Se aştepta să-l pun să semneze o hîrtie oarecare marcînd sfîrşitul anchetei. Se schimbă la faţă abia cînd mă aude explicîndu-i cu răbdare absurditatea minciunilor sale. Pe măsură ce, ajutîndu-mă de istoria artelor, îmi aliniez argumentele, îl văd cum pierde din aerul ţanţoş cu care intrase în birou, zîmbitor, scuturîndu-mi cordial mîna şi informîndu-se cum o mai duc cu sănătatea. E groggy. Îl întreb:

— Certificatul de autenticitate pe care l-aţi redactat e contra-semnat de mîna tatălui dumneavoastră?

— Da.

— Ce vîrstă avea în momentul în care a confirmat astfel spusele dumneavoastră înscrise pe această hîrtie?

— Optzeci şi cinci de ani.

— Cînd a decedat?

— La puţin timp după.

— V-a lăsat prin testament şi alte tablouri atribuite lui Van Gogh?

— Nu.

— Sînteţi sigur?

— Da.

— Doresc să mă asigur. Iată mandatul judecătorului de instrucţie care mă autorizează să percheziţionez la domiciliul dumneavoastră. Să mergem chiar acum.

Nu bănuiam că am nimerit-o chiar atît de bine. Acasă la Gourioux descoperirăm un alt Van Gogh: „Vas cu flori”. Era una din acele pînze despre care Sandberg susţinea că ar fi false. Prins încă o dată în flagrant delict de minciună, Gourioux continuă să se apere, fie şi cu preţul unei contraziceri:

— Şi acest tablou provine tot din bunurile lăsate de tata...

Ironic, îl întreb:

— Cumpărat fireşte tot în prezenţa lui Victor Segalen, pe vremea cînd colinda Oceanul Pacific?

Încolţit, Gourioux tace. Nu-i dau răgaz:

— Spuneţi-mi, mai bine, cui aţi încercat să vindeţi acest „Vas cu flori”?

Întrebarea am pus-o la întîmplare, dar cu tonul cuiva care cunoaşte de pe acum răspunsul şi vrea doar să vadă dacă cel chestionat se va încurca sau nu într-o nouă minciună. Descumpănit de succesiunea unor puneri la punct la care nu se aştepta, Gourioux cade în plasa:

— L-am prezentat la Galeria Rondeau, dar am fost refuzat, răspunse el cu lehamite.

În clipa aceea am simţit că spune adevărul, dar că-mi şi ascunde ceva. Ce anume? asta aveam s-o aflu mai tîrziu.

Ancheta se complicase nu glumă. Mi-am făcut mai întîi un mic rezumat ca să-mi limpezesc mie însumi unele lucruri, şi apoi pentru a şti cum să conduc în continuare acţiunea. La capătul unei săptămîni de investigaţii, bilanţul (provizoriu) se prezenta astfel: la început de tot, o banală poveste cu o scrisoare anonimă şi un proiect de export ilicit de fonduri; apoi, un fals tablou de maestru; acum, încă unul; şi ca totul să nu fie prea fad, o polemică între experţi. Presimt că o să mă vîr într-un straşnic viespar, dar eram încă departe de a-mi imagina cîte interese şi pasiuni avea să răscolească această afacere...

Apropo de experţi... Serioasă dilemă. În cine pot avea încredere? Evident, nu în cel din Haga. Sandberg oferă, desigur, mai multe garanţii, dar pe el nu-l pot consulta decît prin corespondenţă. Mă hotărăsc să-i expediez o reproducere fotografică a „Vasului cu flori” şi să-i cer avizul.

Peste cîteva zile primesc răspunsul său, întărit şi de opinia lui J. V. W. Van Gogh, nepotul pictorului: „Vasul cu flori” este într-adevăr una din cele patru pînze care au constituit obiectul plîngerii depuse cu mai bine de doi ani în urmă de directorul muzeului din Amsterdam în legătură cu

falsurile comise. Acum e fericit că am pus mîna pe acest *corpus delicti.*

Între timp fusesem să consult un alt specialist, pe francezul André Schoeller. În clipa în care m-a văzut apărînd cu „Vasul cu flori” şi-a înălţat mîinile spre cer, exclamînd:

— Iarăşi mîzgălitura asta! I-am mai spus şi persoanei care mi-a cerut să-l autentific că-i un fals. La fel, dealtfel ca şi „Peisajul din Provence”, adus tot de el...

Mărturie spontană şi preţioasă. Vasăzică, mi-am spus eu, Gourioux e chiar mai vinovat decît fusesem înclinat să cred, de vreme ce un reputat expert ca domnul Schoeller îl prevenise în legătură cu adevărul despre pseudo-Van-Gogh-urile sale. Iată, probabil, ceea ce Gourioux vrusese să-mi ascundă atunci cînd îmi mărturisise că a încercat să vîndă „Vasul cu flori” galeriei Rondeau.

— Persoana care mi-a prezentat tabloul confiscat de dumneavoastră — îşi aduce aminte Schoeller — mi-a arătat şi un certificat semnat de expertul olandez J. Baart de la Faille. Îmi amintesc ca procedeul mi s-a părut niţeluş cam bizar... în loc de una singură, omul voia să obţină de la mine două garanţii: o confirmare a părerii lui La Faille şi binecuvîntarea falsului tablou! Doi iepuri dintr-un foc! Am refuzat în mod categoric. Ba imediat după vizita domnului în chestiune, i-am scris şi confratelui olandez ca să-i semnalez că nu-i împărtăşesc vederile. La puţin timp după aceea Baart de la Faille mi-a răspuns: „Am revenit asupra părerii mele iniţiale şi i-am interzis domnului Gourioux să se servească de certificatul pe care i l-am eliberat prea pripit”. Vedeţi, aşadar, domnule comisar, că nu mai există nici o îndoială posibilă în privinţa acestor două falsuri.

Îi mulţumesc călduros domnului Schoeller şi mă înapoiez la birou; convingerile mele căpătaseră suportul unor noi certitudini; Gourioux a încercat să-şi plaseze marfa de

duzină în deplină cunoştinţă de cauză la preţul unor veritabile nestemate. Probele se acumulează.

Chiar a doua zi îi cer să-mi prezinte certificatul eliberat de Baart de La Faille. Cînd mă aude pronunţînd numele acesta se face alb la faţă. De unde l-am aflat? Insist:

— Aţi încercat să vindeţi tabloul galeriei Rondeau folosindu-vă de atestatul expertului olandez. Vreau să-l văd!

Gourioux e la pămînt. Seamănă acum cu un plod prins cu mîna în borcanul cu dulceaţă. Scoate din portofel o hîrtie şi mi-o întinde, resemnat.

— Dar asta nu-i decît o foto-copie, îi spun. Unde-i originalul?

Oftează:

— Domnul de La Faille a venit la Paris ca să-l recupereze. I l-am restituit şi l-a rupt.

— În prealabil însă, aţi făcut o foto-copie ca să vă folosiţi totuşi de ea!

— Nu, nu! se apără Gourioux. Am păstrat-o numai aşa, din obişnuinţa de a conserva diversele hîrtii...

— Bine, să admitem. (în realitate, nu admit cîtuşi de puţin acest răspuns, însă vreau să obţin alte mărturisiri.) Spuneţi-mi, în cazul acesta, cine a pictat cele două falsuri Van Gogh?

— Nu ştiu, răspunde Gourioux. Ele se aflau printre lucrurile lăsate drept moştenire de tata.

Ultimul său refugiu. Impresia mea netă e că a pus pe careva să picteze cele două pînze, dar că e îndeajuns de inteligent ca să-şi dea seama că tăinuind numele pictorului falsificator îşi atenuează propria vină, întrucît dacă se va dovedi că el a fost cel care a montat această escrocherie de la A la Z, inculparea va fi mult mai gravă. Ca atare, nu va divulga numele falsificatorului.

N-am fost niciodată partizanul mijloacelor forte pentru obţinerea unor mărturisiri, chiar dacă ştiam că individul e

vinovat. Socot că poliţia trebuie să fie îndeajuns de puternică şi de inteligentă ca să reunească toate probele necesare, fără să lezeze dreptul de apărare al unui prevenit. Acest mod de a proceda mi-a adus succese, dar, recunosc, şi unele neplăceri.

În cazul lui Gourioux, mi-am zis eu, dovezile de culpabilitate sînt suficiente ca să-l defer Parchetului, urmînd să caut în altă parte — în Olanda în speţă — suplimentul de informaţii care eventual s-ar cere; de pildă, descoperirea pictorului falsificator al cărui nume Gourioux se încăpăţînează să mi-l ascundă.

Sînt pe punctul de a pleca la Haga, am şi cerut Interpolului să prevină poliţia olandeză de apropiata mea sosire, cînd domnul William Sandberg debarcă la Paris, cu papionul fluturînd ca un stindard, clocotind de ardoare războinică la gîndul că-i va putea înfunda definitiv pe falsificatorii scumpului sau Van Gogh. E însoţit de inseparabilul său „consilier vizual” J. V. W. Van Gogh, nepotul artistului. Luaţi împreună cei doi formează o pereche de oracole unice în istoria picturii. Sandberg e omul ştiinţei; J. V. W. Van Gogh e un empiric, dotat însă cu o memorie fenomenală a operelor unchiului său. Amintirile sale în legătură cu aceste opere sînt extrem de precise, astfel încît mărturia inginerului e practic irefutabilă atunci cînd e vorba de a distinge un veritabil Van Gogh de unul fals.

De îndată ce aceşti doi vînători de falsuri au aflat de „capturile” mele, au decis să vină la Paris ca să examineze tablourile confiscate. Primul pe care-l scot din dulapul în care le ţin, înainte de a le înainta Parchetului, e „Peisaj din Provence”. Poartă încă pe el sigiliile reglementare. În aceeaşi secundă, expresia feţii inginerului, pînă atunci blînd şi surîzător, ca şi înfăţişarea sa, timidă şi rezervată, se schimbă dintr-o dată. Devine energic şi hotărît. Omul acesta înalt, cu o ţinută impecabilă, amabil şi distins, se

crispează de parcă ar fi avut un duşman în faţă, în vreme ce buzele lui Sandberg schiţează un zîmbet ironic.

Cînd le arăt „Vasul cu flori” e un adevărat potop de exclamaţii indignate. Cei doi olandezi îmi fac un adevărat curs, etalînd pe masă foto-copii ale autenticelor tablouri pictate de Van Gogh. Îmi arată elemente de detaliu: ca să picteze în maniera artistului, falsificatorul s-a folosit de reproducerea unui original. Sandberg se lansează pe loc într-o relatare a luptei pe care o poartă, din muzeul şi laboratorul său, pentru salvgardarea adevărului artistic.

Şi atunci, aici, în biroul meu de poliţist transformat în sală de curs a unei şcoli de Belle-Arte, aud recenta şi burlesca afacere Carson, afacere care, ulterior, avea să dea anchetei mele o dimensiune internaţională cu totul neaşteptată şi ajungînd pînă în Statele Unite.

— În 1948, îmi explică el, domnul John Carson, producător de filme de la Hollywood, cumpără de la galeria Rondeau pentru suma de 50.000 dolari un Van Gogh intitulat: „Holde de grîu”. Pentru atestarea autenticităţii există un certificat eliberat în 1947 de domnul Baart de la Faille. Or, acest tablou e un fals. Nu e cel pe care l-a pictat Van Gogh.

J. V. W. Van Gogh întăreşte dînd din cap. Îl întrerup o clipă pe domnul Sandberg.

— E cumva vorba de acelaşi expert, Baart de La Faille care a autentificat şi „Vasul cu flori”?

— Întocmai. În momentul acela, adică în 1948, nu ştiam nimic în legătură cu vînzarea „Holdelor de grîu”, tranzacţie de care am aflat abia anul trecut, deci în 1949, cînd Metropolitan Museum of Art din New York m-a informat despre intenţia lui de a organiza o expoziţie Van Gogh. Natural, am hotărît să prezentăm la această expoziţie şi tablourile noastre. Tot atunci aflu că şi domnul Carson va desprinde de pe peretele vilei sale din Beverly Hills pînza cu pricina pentru ca şi ea să figureze în expoziţie.

Noutatea e comentată de revistele americane subliniindu-se faptul că pictura este de o autenticitate dubioasă întrucît figurează printre cele patru falsuri denunţate de mine în plîngerea înaintată justiţiei olandeze.

— Presupun că a fost o adevărată furtună de indignare în lumea artelor şi o bombă în cercurile oficiale americane, zic eu. Va trona oare un fals printre autenticele tablouri ale lui Van Gogh?

— Evident, reluă William Sandberg, dar şi domnul Carson îşi avea suporterii sai, care au contraatacat imediat insinuînd că acţiunea mea de salubritate nu ar fi decît o „campanie de denigrare”!

— Îmi închipui cît de ulcerat a fost producătorul de cinema, exclamai. Să plăteşti 50.000 dolari o pictură şi să afli după aceea că pentru suma asta nu posezi decît o mîzgălitură, e suficient ca să te simţi prăvălit într-o genune de amărăciune!

— Cred şi eu! surîse maliţios Sandberg.

Nepotul lui Van Gogh se asociază discret la satisfacţia prietenului sau, lăsîndu-l totodată pe acesta să continue în numele lor povestea tribulaţiilor „Holdelor de grîu”. Îi observ. Sandberg e un bărbat de vreo 50 de ani, scund, iute şi viguros, cu o coamă de păr stufos, alb şi zbîrlit. Deşi păstreaza mereu un calm nordic, nu se poate împiedica din cînd în cînd să nu trădeze ceva din pasiunea lui de combatant ai falsificatorilor, boxînd energic aerul cu pumnul. Iată un om decis, care ştie ce vrea şi nu are nimic comun cu imaginea convenţională a intelectualului timid, timorat, aplecat deasupra unor stampe în decorul unui cabinet prăfuit. Acest conservator de muzeu, acest scriitor, acest expert, este un savant, dar în acelaşi timp şi un luptător. În ceea ce îl priveşte pe nepotul lui Van Gogh, mai înalt de statură şi mai calm în aparenţă, acesta seamănă cu unchiul său: acelaşi obraz supt, cu ochi oblici încadrînd un nas fin.

William Sandberg continuă:

— Ştiţi cum a reacţionat domnul Carson? Considerîndu-se grav lezat din punct de vedere material şi atacat în onoarea domniei sale, m-a ameninţat, ca dealtminteri şi pe domnul Van Gogh, cu o acţiune în justiţie cerînd daune şi confiscarea tablourilor pe care urma să le aducem la expoziţia organizată de Metropolitan Museum. Am anulat atunci călătoria. Muzeul new-yorkez a încercat să ne facă sa ne schimbăm hotărîrea şi ne-a oferit o soluţie de compromis. S-a convenit între noi şi domnul Carson că un juriu desemnat de către directorul muzeului va examina „Holdele de grîu”. Juriul era format din doi conservatori de muzeu şi doi restauratori de tablouri, toţi patru americani.

În momentul acesta domnul J. V. W. Van Gogh, îmi întinde un memoriu redactat la 6 decembrie 1949 de către experţii amintiţi, şi îmi spune:

— Veţi vedea din acest memoriu care au fost constatările experţilor. Concluzia lor e categorică: „există prea multe dubii motivate — apreciază ei —, ca această operă să poată fi considerată ca aparţinînd lui Vincent Van Gogh”.

— Deci aţi căpătat satisfacţie.

— Da, reia William Sandberg, dar să nu vă închipuiţi că afacerea s-a încheiat numai cu atît! Domnul Carson nu s-a declarat învins. De acord cu domnul de La Faille, a expediat tabloul în Olanda pentru a-l supune examenului unui juriu olandez compus din cinci persoane, considerate de el ca fiind „specialişti”. Era vorba de un fost conservator al Cabinetului de stampe din Amsterdam, de un pictor, un istoric de artă, un negustor de tablouri şi de un expert (cel care a eliberat certificatul de autenticitate pentru „Peisaj din Provence”). Exceptîndu-l pe acesta din urmă, toţi ceilalţi s-au pronunţat pentru autenticitatea „Holdelor de grîu”.

Nepotul lui Van Gogh intervine:

— Ah, domnule comisar, trebuie să ai nervi solizi ca să asişti la bătăliile dintre experţi, sau dintre cei care se pretind aşa ceva!

Istoria aceasta mă interesează în cel mai înalt grad, întrucît ea mă instruieşte în legătură cu moravurile practicate în lumea artelor, necunoscută mie, şi în particular asupra fragilităţii expertizelor. În acelaşi timp însă, nu prea văd rolul pe care l-aş putea juca în cazul de faţă, fapt pentru care şi întreb:

— Şi care e acum situaţia, domnilor?

— Ei bine, iat-o! spune Sandberg. La 1 iulie, anul curent, deci foarte recent, tabloul autentificat de către experţii europeni ia din nou drumul Statelor Unite. La New York însă, agenţii vamali, ţinînd seama doar de concluziile juriului american reclamă plata unei taxe de 10% din valoarea tabloului, adică 5.000 dolari, taxă ce se aplică copiilor după operele de artă şi de care sînt scutite operele originale.

— Deci un nou şoc pentru sărmanul domn Carson, constat eu. Nu numai că a suportat cheltuielile de transport, dus-întors, ale unui tablou care îl costase deja 50.000 dolari şi a plătit onorariile experţilor europeni, dar uite că acum i se mai cer 5.000 dolari ca să reintre în posesia unui fals!

— Aşa-i, însă domnul Carson a refuzat sa plătească taxă, referindu-se la concluziile experţilor „săi" europeni. Ca să iasă din această poziţie dificilă, Departamentul Finanţelor din S. U. A. a hotărît cercetarea cazului de către agenţii săi, aşa numiţii „T-Men"[10]. Aceste investigaţii urmau să se axeze în special pe examenele grafologice şi să stabilească autenticitatea inscripţiilor aflate pe faţa şi spatele pînzei. Finalmente, raportul făcut de serviciul vamal autoriza intrarea liberă a „Holdelor de grîu" şi, implicit, confirma autenticitatea lucrării.

---

[10] Abreviere de la "Tresury-Man", inspector de finanţe cu învestitură specială (N.T.)

— Ce credeţi dv. despre argumentele formulate de experţi şi de „T-Men”, favorabile autenticităţii?

— Pe noi unii, ele nu ne-au convins.

— E evident, aprobă, sigur de sine, J. V. W. Van Gogh.

— Nu există posibilitatea unor expertize ştiinţifice? întreb eu.

— Ba da. Juriul de la Metropolitan a efectuat o serie de examene radiografice. S-a constatat existenţa unei alte picturi sub cea care înfăţişează „Holdele de grîu”, ceea ce explică prezenţa crachelurilor. O macro-fotografie ar fi putut revela, prin comparaţie cu opera autentică a lui Van Gogh, dacă este sau nu identică.

Există însă un punct care merită a fi elucidat şi acest lucru stă în puterea dv. domnule comisar: originea tabloului. Istoricul acestei lucrări nu a fost niciodată făcut şi *pedigrée*-ul său, înaintea apariţiei la galeria Rondeau, e cu desăvîrşire necunoscut.

— Sîntem convinşi că dacă veţi reuşi să stabiliţi acest *pedigrée* veţi descoperi adevărul şi atunci...

— Dv. veţi cîştiga definitiv bătălia! completez eu.

Descoperirea adevărului în legătură cu „Holdele de grîu” — operaţiune pe care Sandberg şi J. V. W. Van Gogh mă incintau s-o întreprind — reprezintă una din direcţiile viitoarei mele anchete. S-ar putea ca ea să întîlnească şi să se suprapună cu cealaltă direcţie, cea care mă va conduce în Olanda în căutarea mărturiilor necesare identificării falsificatorului tablourilor deja confiscate. Pornesc pe dată la elaborarea planului meu de investigaţie.

În timpul conversaţiei purtate, inspectorul Dubard se mulţumise să noteze declaraţiile esenţiale ale domnului Sandberg. I le prezintă spre citire şi după cîteva rectificări şi preciziuni, cel interesat semnează procesul verbal bătut la maşină; e o regulă a procedurii noastre ca declaraţiile persoanelor audiate să fie consemnate şi aprobate de cei în cauză.

Dubard e un funcţionar scrupulos şi îl las pe el să se ocupe de toată această treabă. De îndată ce Sandberg şi Van Gogh au ieşit, mă întorc spre el:

— Iată ceva nou şi foarte interesant, zic eu.

— Nu deschidem cumva, în felul acesta, un nou caz?

— O să vedem pe parcurs. Hai să nu pierdem timpul, sînt curios să aflu unde o să ne ducă.

— Dacă sînteţi de acord, l-aş interoga pe directorul galeriei Rondeau înaintea plecării noastre în Olanda.

— Şi dumneata eşti la fel de nerăbdător să afli despre ce e vorba? De acord. Spune-i însă lui Lieuvain că îl însărcinez să continue el ancheta, aici în Franţa şi pune-l la curent cu cele aflate. După întoarcerea noastră, vă confruntaţi părerile.

Dubard dispare zîmbind cu gura pînă la urechi. Îşi iubeşte meseria şi ştiu că nu-şi va precupeţi truda pînă cînd nu va găsi originea tabloului.

Trec apoi la un alt caz. Pe scară, în timp ce mă îndreptam cu un dosar sub braţ spre directorul meu, mă încrucişez pe culoar cu Lieuvain.

— Domnule comisar-principal mi-aţi încredinţat anchetarea unui caz de falsificare de tablouri. Ştiţi, e o muncă cu totul nouă pentru mine, trebuie, ca să zic aşa, să prind trenul din mers şi nu ştiu dacă veţi fi mulţumit cu iniţiativele mele.

— Haide, haide, nu mai fă pe modestul! Te-ai descurcat foarte bine în chestiile de modă, te vei descurca la fel şi cu falsurile de tablouri. Dubard te-a pus la curent; deci e simplu: iei pe rînd toţi posesorii succesivi ai tabloului... şi asta e totul!

— Bine, voi studia dosarul şi mă apuc de treabă!

Îmi făgăduieşte apoi că-şi va da toată osteneala şi îmi urează o călătorie plăcută în Olanda.

Ca fizic, Lieuvain seamănă cu maiorul Thomson[11], dar mai tînăr. Cu el sînt liniştit. Băiatul face parte din rasa cîinilor de vînătoare: adulmecă, tenace, cu nasul în pămînt sau în vînt, orice urmă şi nimic nu l-a descurajat vreodată. Sînt sigur că scormonind prin lumea artelor, nu va „brutaliza" nici una din persoanele cu care va avea de-a face. Cînd a înhăţat un lucru, îl ţine zdravăn, rămînînd totodată cît se poate de corect. Ideea că va trebui să caute nişte oameni şi pentru asta să fie silit să revină poate cu 10 ani în urmă, nu a trezit la el nici cea mai mică reacţie de dezinteres. Ba dimpotrivă. Lieuvain mă stimează. Într-o zi mi-a spus şi pentru ce, făcînd aluzie la un „patron" pe care-l avusesem amîndoi într-o vreme. Un comisar-şef care nu se clintea niciodată din biroul său, trăgea din pipă, asculta rapoartele noastre nescoţînd o vorba, dădea din cînd în cînd din cap, dar ca să ne ajute să ieşim din vreo dificultate, nu puteam conta niciodată pe el şi nici pe experienţa lui de mai vechi în meserie.

— Dumneavoastră domnule Isnard nu vă temeţi să intraţi pînă în gît într-o afacere dificilă şi dacă se lasă cu un eşec, nu vă spălaţi pe mîini, îmi confesase atunci Lieuvain, cu glas şoptit.

La sosire în gara Haga sîntem aşteptaţi de un coleg de la poliţia olandeză. Flecărind cordial, îmi arătă frumuseţile oraşului de parcă aş fi venit într-o vizită de curtoazie sau într-o excursie turistică. Caracterul oficial al călătoriei mele se manifestă abia în biroul Procurorului reginei[12], unde mi se întocmesc hîrtiile necesare care autorizează un poliţist francez să opereze pe teritoriul Ţărilor de Jos, în colaborare cu poliţia naţională, cetăţenii olandezi putînd fi chestionaţi

[11] Personaj principal din romanul «Caietele maiorului Thomson" al scriitorului francez Pierre Daninos, tipul perfect al ofiţerului britanic, într-o viziune tandru parodiată (N.T.).

[12] Ca şi în Marea Britanic, armata, instituţiile publice şi tot ce constituie un organism sau un organ al statului, aparţin coroanei, aflîndu-se, evident teoretic, în „Serviciul Ma- Maestăţii Sale" (N.T.).

de mine doar în prezenţa unui poliţist autohton. Extrem de amabile şi foarte primitoare, autorităţile olandeze respectă în acelaşi timp cu scrupulozitate toate prescripţiunile legale. Colegul care ne va însoţi şi care urmează să ne fie interpret pe toată durata anchetei, va veghea mereu ca să nu existe nici cea mai mică abatere de la regulamente. Doar în romanele poliţiste sau în filmele cu gangsteri poţi vedea detectivi englezi anchetînd, de exemplu, în Italia, ca la ei acasă. În practică, frontierele şi suveranităţile naţionale sînt realităţi pe care nu le poţi buscula cum şi cînd îţi vine!...

Toate aceste formalităţi ne iau destul timp, astfel încît părăsim oraşul la bordul unei maşini a poliţiei din Haga abia la căderea serii. Destinaţia noastră e Oostmarsum, o mică aşezare aproape de frontiera germană, unde domnul Baart de La Faille se află în vacanţă. Îmi închipuiam că în cursul acestui scurt parcurs, voi avea cel puţin timp să admir peisajele cu mori de vînt şi plantaţii de lalele care constituie clişeele tipice ale acestei ţări.

Aş de unde! Imediat după Utrecht, a cărui turlă o zăresc profilată la orizont, traversăm o pădure ce mi se pare deasă şi pe care noaptea o face cu desăvîrşire opacă. Nu-mi imaginam aşa ceva în Olanda. Ca mai toţi străinii, mi-o reprezentam perfect plată, ca o cîmpie tăiată în toate sensurile de fluvii, rîuri şi canale şi populată de ţărani încălţaţi cu saboţi groşi de lemn.

— Ne aflăm în Gederland, îmi explică ghidul nostru, singura provincie din Ţările de Jos care are un simulacru de munţi şi e împădurită.

Tocmai mă aflam în plină decorticare a reveriei mele şi de revizuire a clişeelor folclorice, cînd o frînă bruscă combinată cu o răsucire a volanului mă proiectă cu nasul în spinarea şoferului, care izbucni pe loc în nişte imprecaţiuni ce nu puteau fi, judecind după ton, decît o serie de

înjurături zdravene. Botul maşinii se oprise în faţa unei tufe uriaşe.

— Un cerb a traversat drumul, mă lămureşte calm tovarăşul meu, poliţistul-interpret olandez, în timp ce şoferul, continuînd să blesteme se dădu jos ca să vadă dacă nu plesnise cumva vreun cauciuc în urma bruştei sale manevre.

Nu, nu s-a întîmplat nici o stricăciune. Cerbul e bine-mersi — dealtfel a şi dispărut printre hăţişuri — şi maşina revine fără dificultăţi în marşarier în şosea. Un ceas mai tîrziu, sîntem la Oostmarsum.

E prea tîrziu ca să mai trimitem un agent la domnul de La Faille cu rugămintea de a avea bunăvoinţa să accepte să fie chestionat de un poliţist francez. Nici vorbă să ne prezentăm la el, neanunţaţi, la această oră tardivă. Întrucît împotriva sa nu a fost depusă nici o plîngere şi, în consecinţă, nu e implicat în nici o acţiune judiciară pe teritoriul Ţărilor de Jos, nu putem decît să-l rugăm să aibă amabilitatea de a se considera martor într-o afacere care, etc., etc.... şi pentru care nici măcar nu i se poate impune să se deplaseze pînă la Haga.

Am tras la postul de jandarmi. Aici urmează să fie invitat mîine expertul de artă ca să se întreţină cu mine... Postul e instalat într-o casă drăguţă, cu obloane verzi la ferestre şi cu grinzi lustruite, înconjurată de o mică grădină. Camerele miros a ceară de podele dată proaspăt, iar clanţele de aramă de la uşi şi ferestre strălucesc ca în acele interioare burgheze pe care le-a pictat Pieter de Hoogh. Lipsesc doar străchinile cu flori şi tăvile de cositor înşirate, decorativ, pe pereţi...

Însoţitorul nostru, colaboratorul meu şi cu mine, ne petrecem noaptea într-un han din vecinătate, rustic dar foarte confortabil. Îmi ziceam că briza nopţii îmi va aduce, prin ferestrele deschise, miresme de răşină. Dar şi de data asta cunoştinţele melc geografice au fost făcute „şah-mat”

de mult mai prozaica realitate. Pădurea făcuse loc unor suprafeţe plate acoperite cu iarbă neagră, drobiţă, grozamă şi cîteva pîlcuri de copaci.

În sala mare a hanului, aşezaţi în jurul unor măsuţe din lemn masiv, cîţiva localnici beau bere, dar mai ales rachiu de ienupăr, un rachiu fad şi foarte tare, într-o atmosferă mai curînd posacă. Poate că lucrul se datora şi prezenţei noastre; de cînd sosisem oamenii tot trăgeau cu coada ochiului la noi.

Probabil m-am arătat surprins. Simpaticul meu coleg socoti util să-mi spună:

— Vă înţeleg mirarea. Sînteţi aici în Overijssel, o provincie săracă şi aspră, prea puţin vizitată de turişti. Cu străinii oamenii sînt cam bănuitori...

Şi întrucît e din Amsterdam, poliţistul adaugă cu vorba sa înceată şi fără să zîmbească:

— Amsterdam este singurul oraş din Olanda unde oamenii au simţul umorului şi... ştiu să bea bere!

A doua zi de dimineaţă, la postul de jandarmi, adevărata muncă începe... cu nişte căni mari de cafea cu lapte însoţite de uriaşe felii de pîine cu unt. La ora 9 văd sosind un domn corpolent, roşu la faţă, elegant îmbrăcat, degajînd un aer de bonomă siguranţă de sine, simpatic de la prima vedere, într-atît de radios îi este surîsul. Afabil, colegii olandezi fac prezentările.

— Iată-l pe domnul J. Baart de La Faille.

Ne strîngem mîinile, susurînd fiecare cîte un „încîntat de cunoştinţă, domnule”.

În timp ce toată lumea se instalează — inspectorul meu în faţa unei maşini de scris a jandarmeriei, gata să înregistreze declaraţiile, domnul de La Faille într-un fotoliu confortabil, eu vizavi de el şi poliţistul-interpret olandez lîngă mine, rezemat de un birou — îmi rememorez succesiunea întrebărilor pe care mi le pregătisem mental.

Acest *gentilhomme* olandez cu nume atît de francez — descendent al unor emigranţi hughenoţi din secolul al XVII-lea, — cunoaşte limba noastră, ceea ce simplifică lucrurile. Colegul din Haga îl informează asupra misiunii care m-a făcut să mă deplasez de la Paris pînă la Oostmarsum. Astfel, pentru a evita traducerile orale „dus-întors” franco-olandeze, lungi şi lipsite de interes întrucît atît martorul cît şi anchetatorul olandez cunosc limba noastră, s-a căzut de acord de ambele părţi să fie folosită limba franceză. Mai tîrziu, traducerea proceselor verbale va fi făcută în olandeză pentru satisfacerea exigenţelor autorităţilor judiciare ale ţării.

În sfîrşit, turnirul începe.

Debutez printr-o întrebare clasică, care mi-a permis întotdeauna să „pipăi” sinceritatea „clientului”.

— Domnule, bănuiţi probabil pentru care motiv am ţinut să am o întrevedere cu dvs.?

— Nu, răspunde simplu La Faille, aştept să mi-o spuneţi.

„Curioasă reacţie, îmi zic, pentru că e cu neputinţă să nu bănuiască nimic.” Continui:

— E vorba de falsificarea unor tablouri aparţinînd unui mare pictor. Sînteţi un expert de artă bine cunoscut, nu-i aşa?

— Într-adevăr, e meseria mea, confirmă el.

— Ca atare, aţi expertizat picturi de Van Gogh?

— Fireşte. Şi chiar deseori. Sînt autorul cîtorva lucrări referitoare la acest mare pictor.

— Domnule de La Faille, sînt aici pentru a elucida condiţiile în care două false Van Gogh-uri: „Peisaj din Provence” şi „Vas cu flori”, pe care le-am confiscat la Paris, au putut fi puse în vînzare. Unul din aceste două tablouri era însoţit de un certificat de autenticitate purtînd semnătura dvs. Ce credeţi despre acest lucru? Cine v-a prezentat pînza?

Se pare că am lovit bine, pentru că interlocutorul meu rămase o clipă perplex; apoi, aparent liniştit, îmi răspunse:

— Da, înţeleg întrebarea dv. domnule comisar. E vorba de tabloul intitulat „Flori”.

Şi se apucă să-mi povestească ceea ce ştiam deja, în principal de la André Schoeller, şi anume că îi ceruse lui Gourioux restituirea certificatului de autenticitate pe care îl eliberase. Adaugă însă şi o precizare interesantă:

— Am aflat de la cîţiva prieteni, negustori de tablouri, că domnul Gourioux, care îmi prezentase pînza în cauză, continua să o propună la unii şi la alţii arătînd certificatul meu. M-am deplasat atunci la Paris şi am cerut restituirea actului, pe care l-am rupt.

(Deci, intenţia perfect frauduloasă a lui Gourioux se confirmă şi se reconfirmă). Continui:

— Cunoaşteţi faptul că Gourioux a făcut o fotocopie după certificatul dv. — iat-o — de care s-a slujit chiar şi după ce aţi distrus originalul?

— În cazul acesta îl acţionez în justiţie! Declară furios interlocutorul meu.

E indignat şi se exprimă cu vehemenţă. Aflu cu această ocazie că e autorul unui important catalog al operelor lui Van Gogh, şi al unei lucrări despre falsurile care există în lume. Numai el a semnalat 173!

— Niciodată pînă acum, conchide el, cu violenţă, nu am fost martorul sau victima unui asemenea abuz de încredere! Să se folosească de numele meu, cînd am interzis aşa ceva, asta-i prea de tot!

Bun, bun, îmi zic eu, în timp ce inspectorul bate la maşină procesul-verbal al depoziţiei, dar audierea domnului de La Faille deviază de la scopul pe care mi l-am fixat. Nu m-am deplasat, totuşi de la Paris la Oostmarsum ca să înregistrez nişte explozii de indignare. Vreau să readuc conversaţia pe făgaşul *meu* şi ca atare reiau întrebările:

— Cunoaşteţi cumva existenţa unor falşi Van Gogh, alţii decît cei despre care am discutat şi alţii decît cei semnalaţi în lucrarea dvs.? Cunoaşteţi alte persoane care ar fi încercat să vîndă falsuri şi în prealabil să obţină de la dv. autentificarea lor?

De data aceasta răspunsul se lasă aşteptat. Îmi replică în sfîrşit pe un ton înţepat:

— Înţeleg domnule comisar, sensul întrebării dvs. Răspunsul meu e următorul: Primo, un expert se mai poate şi înşela; secundo, dacă în această afacere aş fi cunoscut şi alte falsuri în afara celui încriminat, aş fi fost primul care să-l denunţe în mod public!

Sfîrşitul întrevederii mele cu domnul de La Faille nu-mi va aduce nimic interesant. Nu. Nu cunoaşte nici un pictor olandez cu numele de Van Messen, iar cînd îi pun ultima mea întrebare în legătură cu tabloul lui Carson. rămîne pur şi simplu năuc.

— Vorbiţi de „Holde de grîu”?, îmi răspunde expertul. Dar domnule comisar, e vorba de o capodoperă cît se poate de veritabilă! Da, l-am autentificat pentru domnul John Carson şi sînt oricînd gata să demonstrez că această pînză a fost pictată de penelul lui Vincent Van Gogh!

Inutil să-i opun părerile, categoric contrarii, ale lui William Sandberg şi J. V. W. Van Gogh. Nu sînt aici ca să arbitrez a dispută între specialişti, ci să încerc să descopăr firul Ariadnei, care să mă conducă pînă la bîrlogul falsificatorilor. Conversaţia mea cu domnul de La Faille se termină ca într-un salon, unde cei invitaţi sînt preocupaţi numai şi numai de probleme artistice.

Ca să am conştiinţa împăcată, cer să se verifice la hotelurile şi pensiunile din Oostmarsum şi Heemstede, locurile de rezidenţă ale expertului, dacă un oarecare domn Van Messen nu a locuit vreodată în aceste localităţi. Rezultatul e nul. S-ar părea deci că Van Messen a făcut pe comisionarul lui Rousseau şi al lui Gourioux pe lîngă La

Faille numai în cazul „Peisajului din Provence”, nu şi în cazul „Vasului cu flori”. Nu-mi rămîne altceva de făcut decît să mă întorc la Haga.

Uit însă din nou de sacrosanctele orarii ale funcţionarilor olandezi. La orele 16,30 serviciul se termină şi rămîne doar o permanenţă pentru cazurile de intervenţii urgente. E nevoie de motive grave de tot — o crimă, o spargere —, ca să-i faci pe olandezi să uite de limitele celor 8 ore de muncă. Or, sfîrşitul lor tocmai a sunat. Cu multă amabilitate colegul meu olandez mă invita să vizitez „micuţa lui grădină”. În realitate, această grădină nu-i numai o grădină. E ceva mai mult, e de fapt altceva.

După ce am părăsit şoseaua principală şi ne-am angajat pe nişte drumuri mai înguste, am ajuns la un soi de orăşel lacustru; multiple canale separau între ele insuliţe de pămînt pe care se înălţau nişte încîntătoare şi minuscule căsuţe, fără etaj, compuse din două încăperi: un salon-sufragerie şi o cameră. În jurul acestor căsuţe cochete puteai admira răzoare de flori, ordonate şi impecabile. Acestea erau „grădinile”. În acest decor miniaturizat, desprins parcă dintr-un basm al lui Andersen, colegul meu, un zdrahon care purta pe puţin 46 la picior, evolua fără să strivească nici măcar o floricică.

A doua zi dimineaţa, audiez, de astă dată la sediul prefecturii de poliţie, pe expertul care a eliberat certificatul de autenticitate pentru tabloul „Peisaj din Provence”. W. Weller este o persoană în vîrstă care se bucură de o bună reputaţie. A făcut parte, după cum îmi spune un poliţist olandez, din „juriul european” care a autentificat „Holdele de grîu”. E adevărat, avea să rectifice ceva mai tîrziu domnul W. Weller, dar nu a acceptat această misie, întrucît era convins că tabloul e fals!

Şi acest expert, ca şi unii din colegii săi francezi, încearcă să mă impresioneze printr-o savantă dialectică artistică.

Dar de îndată ce-i vorbesc de „Peisajul din Provence”, toate ifosele sale dispar.

— E regretabil că aţi eliberat un certificat de autenticitate pentru un fals, îi spun.

— Hm! E adevărat că am eliberat un certificat domnului Van Messen, dar credeam că tabloul e autentic.

— Nu cumva aţi dorit să-i faceţi pe plac unui prieten?

— Nu, domnule comisar, n-am întocmit niciodată în viaţa mea un certificat de complezenţă... Dacă tabloul este într-adevăr fals, înseamnă că m-am înşelat... fiind însă de bună credinţă.

Neposedînd contra-probe, nu puteam insista. Trec la Van Messen:

— De ce s-a adresat tocmai dv.?

— Mă cunoştea de multă vreme. Mă vizita, pe cînd locuia aici fiindcă îl interesau pictura şi lucrările mele. Dealtfel, avea un indiscutabil gust artistic.

— Picta şi atunci?

— Da, se apucase să facă tablouri, pe care mi le arăta ca să-mi afle părerea. L-am încurajat.

— Avea talent?

— Avea. Şi continuă să aibă.

— Un talent original şi... un talent de imitator?

— Cum să vă zic... le îmbina. Crea, dar se şi amuza să imite maeştri.

— Pe Van Gogh, de pildă?

— Văd unde vreţi să ajungeţi. Nu ştiu dacă a făcut sau nu imitaţii după acest pictor. Ştiu însă că expune în saloanele anuale pariziene... Dealtfel, revistele de specialitate îl citează cu acest prilej... Dacă face şi falsuri?... Aici nu mă mai pot pronunţa.

E tot ce pot obţine de la el. Rămîne să planeze asupra lui Van Messen, o undă de suspiciune, dar e atît de vagă încît n-o pot reţine.

Domnul Weller e vădit obosit de interogatoriul pe care i l-am luat prin interpret. Cum nu am un suflet de călău, renunţ să-l mai „frec” pe acest bătrîn, de care Van Messen se pare că a abuzat doar o singură dată. Mai curînd voi interoga pe cîţiva dintre vechii co-discipoli ai pictorului, stabiliţi la Amsterdam şi Haga. Poate că aceştia mai întreţin relaţii cu el.

În seara celei de a doua zi petrecuta în Olanda îl întîlnesc, la Amsterdam, pe domnul William Sandberg. E bucuros să mă primească la el. Îi relatez ceea ce ştiu în legătură cu „Vasul cu flori” şi eşecul meu în descoperirea falsificatorilor.

— Cele trei falsuri, precizează el, au fost realizate de aceeaşi persoană. Nu am menţionat tabloul respectiv în plîngerea depusă de mine în 1949 în faţa tribunalelor olandeze, pentru că am aflat de existenţa lui abia după aceea. La Paris, l-am văzut pe domnul Gourioux şi pînza lui, pe care a vrut să i-o certific drept autentică. Am refuzat. În felul acesta, ştia, cel puţin din acel moment, că e vorba de un fals. El este cel care deţine secretul asupra provenienţei exacte a falsurilor.

— Evident, dar individul se adăposteşte în dosul atestatului dat de tatăl său cum că tablourile au fost cumpărate la Arles în 1902, atestat de complezenţă, bineînţeles.

Îi vorbesc şi de Van Messen. Personajul mă intrigă. Îl suspectez — în mod cu totul subiectiv, fiindcă nu posed nici o dovadă — de a fi autorul falsurilor, deşi, paradoxal, impresia pe care mi-a lăsat-o atunci cînd l-am interogat la Paris a fost bună. Vizita făcută la atelierul său — ulterioară ce-i drept convocării la poliţie, — nu a dezvăluit nimic care ar fi putut constitui o acuzaţie împotriva lui.

Domnul Sandberg nu mă poate ajuta să rezolv această problemă. Întrucît falsurile în materie de pictură constituie un domeniu nou pentru mine, şi în măsura în care Sandberg a înfiinţat un laborator de analize şi s-a dovedit a fi un

excelent expert, mă gîndesc că ar putea să mă înveţe o groază de lucruri în legătură cu falsificatorii şi procedeele lor. Odată înregistrată declaraţia lui, îi împărtăşesc dorinţa mea.

— O anchetă care v-ar putea instrui mai bine decît oricare alta, îmi spuse el, este cea întreprinsă de colegii dvs. de la prefectura de poliţie din Haga. Din cîte ştiu, a fost cel mai celebru caz de acest gen: e vorba de falşii Vermeer pictaţi de Van Meegeren.

— Într-adevăr, mă aflu în situaţia ideală ca să obţin toate detaliile. Vă mulţumesc, zic eu.

Sînt 5 ani de cînd această afacere s-a etalat pe pagina întîi a tuturor ziarelor şi tot 5 ani de cînd continuă să agite cercurile de experţi şi de istorici ai artei. O monumentală afacere de falsuri şi escrocherii ale căror victime au fost muzee şi colecţionari de seamă ca de pildă Goering — ei da! mareşalul Goering, mîna dreaptă a lui Hitler!

— Epocal! Epocal! hohoteşte William Sandberg, după care continuă: Dar, să revenim dacă vreţi la falsurile noastre după Van Gogh. Vă propun să vizitaţi sălile de expoziţie unde se află „adevăraţii” Van Gogh, începînd cu epoca Nuenen şi pînă la epoca Auvers-sur-Oise.

— Cu plăcere.

Vizita făcută a fost pentru mine un moment de încîntare. I-am spus domnului Sandberg:

— Dacă aş alătura operele văzute celor două falsuri pe care le deţin, şi care, totuşi au izbutit să fure ochii unor cumpărători... şi chiar a unor experţi, ce lamentabilă impresie ar produce ele!

— Constataţi, deci, şi dv. că o confruntare e decisivă.

— Aşa-i! Ar trebui ca o asemenea experienţă să poată fi făcută în faţa ignoranţilor care acordă falsificatorilor „geniu”.

— Iar în plus, în caz de dubiu sau pentru verificarea materială a unui diagnostic, am putea recurge la examene ştiinţifice.

În continuare, îmi vorbeşte de Van Gogh, de experienţele sale de laborator, de examenele „pictologice” ale colegului său Van Danzig practicate asupra pînzelor lui Van Gogh... Într-un tîrziu îmi iau rămas bun.

Traversăm Amsterdamul, animat de un trafic la fel de intens ca şi cel de pe marile noastre bulevarde, urmăm cursul pitoreştilor sale canale şi ajungem la Haga, oraş liniştit, deşi capitala ţării.

La secţia investigaţiilor criminale de la Ministerul de Justiţie (poliţia olandeză e subordonată acestui minister) colegul meu, şi şeful acestei secţii, J. W. Kallenborn îmi furnizează date în legătură cu acest important caz Van Meegeren de care s-a ocupat. Iată-l în rezumat:

Trupele aliate eliberaseră Olanda. În mai 1945, un căpitan al armatei olandeze, depinzînd însă de Field Security[13] britanică află că un german administrase, în timpul ocupaţiei naziste, Magazinul Goudstikker din Amsterdam şi că achiziţionase pentru suma de 1.650.000 florini un tablou al lui Vermeer intitulat „Soţia adulteră”, pe care o vînduse apoi — deşi aparţinea patrimoniului artistic naţional al Olandei — mareşalului Goering. Evident, tabloul trebuia regăsit pentru a fi înapoiat Olandei, după cum trebuia înhăţat şi cel care săvîrşise acest act de tîlhărie. În timp ce căpitanul îşi continua investigaţiile, americanii descopereau tabloul cu pricina, printre alte opere de artă, într-o mină de sare de lîngă Salzburg.

În cursul cercetărilor sale, anchetatorul militar află că acest tablou, împreună cu alte 5 opere ale lui Vermeer: „Discipolii din Emmaus” (sau „Pelerinii din Emmaus”), „Capul lui Hristos” (sau: „Bustul lui Hristos”), „Cina cea de

[13] „Securitate de campanie” o ramură a Intelligence Service-ului specializată în probleme militare (N.T.).

taină” (sau „Cina cea din urmă”), „Binecuvîntarea lui Jacob” şi „Hristos în casa Martei şi a Mariei” (sau: „Spălarea picioarelor”) au fost puse în vînzare în timpul războiului de către un pictor pe nume Van Meegeren. Bănuit de a fi colaborat la jefuirea colecţiilor artistice aparţinînd naţiunii olandeze, artistul a fost arestat la 25 mai 1945 la locuinţa sa din Amsterdam şi întemniţat la penitenciarul oraşului.

Van Meegeren se apără într-un mod care îi surprinse în cel mai înalt grad pe anchetatori. El susţinu că a nutrit întotdeauna sentimente pur patriotice şi afirmă, în sprijinul acestei declaraţii, că i-a tras pe sfoară pe nemţi vînzîndu-le, prin intermediul unui oarecare Miedl, reprezentant al casei Goudstikker, un tablou care era de fapt un fals... de vreme ce autorul lui fusese chiar el!

Bineînţeles, cei în drept se îndoiră de pretenţiile lui Van Meegeren. Să-l imiţi pe Vermeer întratît încît să-i înşeli chiar şi pe specialiştii de care se înconjurase Goering ca să alcătuiască faimoasa sa colecţie de la Karinhall, era o ispravă mult prea ieşită din comun ca să poată fi crezută cu una cu două. Atunci, ca să-şi susţină afirmaţiile, pictorul olandez dezvălui că mai fabricase şi o seamă de alţi Vermeeri şi că găsise şi cumpărători pentru ei.

Panică şi agitaţie printre posesorii operelor lui Vermeer!

— E imposibil! Explodă un bogat colecţionar. Van Meegeren minte ca să se dezvinovăţească! E cu neputinţă ca tabloul meu „Discipolii din Emmaus” care a fost autentificat de marele expert Bredius, să fie opera unui falsificator.

Să te disculpi de o infracţiune, acuzîndu-te de o alta, tot atît de gravă, este, trebuie să o recunoaştem, un mod ciudat de apărare. Şi totuşi, Van Meegeren insista.

— Credeţi-mă, am confecţionat aceşti „Pelerini din Emmaus” folosind o pînză de epocă ce reprezenta o mediocră „Înviere a lui Lazăr”!

Chestionat asupra motivelor atît de surprinzătoarelor sale mărturisiri, falsificatorul răspunsese:

— Criticii de artă şi negustorii de tablouri mi-au luat în derîdere talentul! Ei bine, uite că acum m-am răzbunat! Am dovedit că eram capabil să creez ceva excepţional!

Ancheta poliţienească şi judiciară, completate de expertizele a cinci personalităţi ştiinţifice desemnate de către Justiţie, sfîrşiră prin a corobora spusele sale. W. C. Wooning, inspector al Inspecţiei de Stat, efectuă o serie de investigaţii care scoaseră la lumină artificiile folosite de Van Meegeren în diversele sale tranzacţii şi stabiliră numele şi calitatea victimelor. În ceea ce-l priveşte pe falsificator, acesta explică chiar el, şi în detaliu, motivele sale: în 1932 candidase ca preşedinte al Cercului artistic din Haga. Fusese însă recuzat şi, jignit de acest fapt, părăsise oraşul ca să se instaleze în sudul Franţei jurîndu-se să se răzbune pe cei care îi contestaseră calităţile: „Am vrut să creez o operă cum nu mai văzuse încă lumea!”

Întrucît scepticismul acerb al proprietarilor de tablouri semnate Vermeer şi al specialiştilor care le autentificaseră nu ceda, magistratul olandez care instruia cazul l-a întrebat pe Van Meegeren dacă îşi poate dovedi, definitiv, afirmaţiile executînd din nou, fără să aibă un model, un tablou asemănător celor precedente. Pictorul consimţi şi instalat într-una din încăperile apartamentului său (şi nu în închisoare cum se spusese), pictă sub controlul permanent al poliţiei, „Isus printre învăţaţi” pînza ce se mai numeşte şi „Isus printre scribi”.

Proba fu concludentă. Aparent, Vermeer era efectiv copiat. Doar la un examen mai aprofundat, aceasta pictură a lui Van Meegeren prezenta aceleaşi caracteristici ca şi celelalte: rigiditate şi inconsistenţă a personajelor, uniformitatea concepţiilor. Toate figurile, inclusiv Hristos, erau variante ale aceluiaşi tip, avînd o expresie maladivă şi bănuitoare. Personajele păreau prea numeroase şi prea

mari pentru cadrul care, paradoxal, dădea o impresie de vid într-un spaţiu restrîns. Fireşte, lucrării i se putea reproşa o calitate mai redusă faţă de falsurile precedente, dar trebuia să se ţină seama de condiţiile în care fusese efectuată şi de faptul că insecuritatea morală îl influenţase, probabil, pe autor.

După această ultimă — şi stranie — expertiză, tribunalul din Amsterdam îl condamnă, la 12 octombrie 1947, pe Van Meegeren, la 1 an închisoare. Se pare că pictorul a fost mulţumit de această sentinţă, întrucît justiţia sancţiona astfel, în mod egal, şi pe detractorii săi! Oare criticii de artă, experţii şi negustorii care-i negaseră orice talent nu erau astfel obligaţi să recunoască că el, Van Meegeren, se dovedise capabil să fie confundat cu marele Vermeer? Ce forme bizare poate îmbrăca vanitatea!...

Van Meegeren nu se putu însă bucura prea multă vreme de această satisfacţie vindicativă.

Muri subit, la 31 octombrie 1947 în urma unei crize cardiace.

— Să nu credeţi însă că afacerea Van Meegeren s-a terminat cu asta, conchise ironic J. W. Kallenborn. În ciuda mărturisirilor falsificatorului, a constatărilor experţilor oficiali, a sentinţei tribunalului şi a decesului condamnatului, un mare colecţionar olandez, domnul Van Beuningen, nu s-a lăsat convins. El continua să pretindă că tabloul său „Cina cea de taină” sau „Cina cea din urmă”, pe care o cumpărase în anul 1941 pentru suma de 1.600.000 de florini, era un Vermeer autentic! La fel ca şi domnul John Carson care credea că Holdele sale de grîu aparţineau penelului lui Van Gogh...

Iată-mă, aşadar, revenit la oile mele. Cum mi-aş putea încheia ancheta în legătură cu falşii Van Gogh? Mă întorc agale la hotel, pritocind în minte învăţămintele pe care le-aş putea trage din senzaţionala istorie a lui Van Meegeren. Dacă nu-l găsesc pe omul care a pictat „Holde de grîu”, nu

voi avea decît două dovezi din trei, întrucît în ceea ce priveşte „Peisaj din Provence” şi „Vas cu flori” lucrurile sînt lămurite, nimeni nemaicontestînd că sînt nişte falsuri introduse pe piaţă de către Gourioux.

În ceea ce priveşte „Holdele de grîu”, exceptînd cazul că aş descoperi identitatea celui care le-a pictat, sau aş da peste un nou Van Meegeren dornic să audă vorbindu-se, în sfîrşit, de el, nu-mi rămîne decît să pornesc către sursă... Dacă voi reuşi, întrevăd de pe acum avalanşa de imprecaţii pe care o voi dezlănţui împotrivă-mi din partea „experţilor” ofensaţi de a fi contestaţi şi încrîncenaţi să-şi apere eroarea. Dar fie ce o fi! Rolul meu nu constă în a da dreptate unuia sau altuia, ci a pune mîna pe escroci.

Adevărul pe care-l realizez de pe acum este că falsul în artă tangentează o lume infinit mai sensibilă şi mai susceptibilă decît plagiaturile din domeniul modei. Cînd furtul unui model e evident demonstrat, nu mai încape nici un fel de subtilitate. În domeniul artei — treabă pe care o constat pe propria-mi piele —, lucrurile sînt mult mai delicate; nu numai pentru că un tablou despre care se credea a fi un bun plasament se dovedeşte pe neaşteptate că nu face doi bani, ci şi pentru că amorul propriu al colecţionarului este deopotrivă lezat.

Mă aflam însă abia la începutul unor ample descoperiri. Cum puteam să-mi imaginez în acel moment, în iulie 1950, că pînă şi un caz aparent încheiat, cum era acela al lui Van Meegeren, avea să provoace timp de încă cinci ani atacuri pătimaşe şi procese furibunde? Un serios şi onest specialist, profesorul Coremans, din Bruxelles, unul din experţii desemnaţi de către justiţie în procesul lui Van Meegeren, s-a hotărît într-o buna zi să publice nişte studii în legătură cu falsificările ce au avut drept obiect opera lui Vermeer. Citindu-le, domnul Van Beuningen şi-a mobilizat avocaţii şi a intentat profesorului belgian un proces. Lucrurile s-au petrecut în anul 1952. Desigur, el nu contesta că „Capul lui

Hristos” al lui Vermeer şi „Băutorii”, atribuit lui Pieter de Hoogh (cumpărat de asemenea de el) proveneau de pe şevaletul lui Van Meegeren, însă cînd era vorba de marele tablou „Cina cea de taină”, orice discuţie devenea imposibilă; omul pretindea să se recunoască paternitatea lui Vermeer.

În acest context şi-a făcut apariţia un oarecare Decoen, pictor şi restaurator belgian, necunoscut pînă atunci în cercurile naţionale şi internaţionale. Acesta s-a aruncat în bătălie ca să apere onoarea Vermeer-ului domnului Van Beuningen, incluzînd cu aceeaşi ocazie şi o altă pînză pe care Van Meegeren o recunoscuse de asemenea ca fiind a lui: „Discipolii din Emmaus” sau „Pelerinii din Emmaus”, lucrare achiziţionată de muzeul Boymans (dealtminteri, direcţia acestui muzeu s-a dovedit în ocurenţă, mult mai puţin virulentă decît Decoen!). El porni o adevărată cruciadă împotriva experţilor, criticilor, istoricilor de artă şi ziariştilor care nu-i împărtăşeau părerea. Publică o serie de articole agresive şi o plachetă în care proclama:

„Sînt hotărît să nu las umanitatea să fie frustrată de două capodopere aparţinînd secolului al XVII-lea olandez!”

Atacînd ca false mărturisirile lui Van Meegeren în faţa tribunalului, el declară că nu erau decît fanfaronade, că dovezile fuseseră fabricate, iar expertizele trucate. În această atmosferă de pasiuni încinse pînă la incandescenţă, profesorul Coremans, convocat în faţa tribunalului din Bruxelles, trebui să răspundă de „patruzeci şi cinci de acte şi articole” infamante petru el.

Întrebările puse erau insidioase: „îl cunoştea pe Van Meegeren dinainte de proces? Fusese, după încheierea procesului, în raporturi cu doamna Van Meegeren? Cum descoperise el în 1949 cea de a doua «Cină» similară celei aparţinînd reclamantului?”

Acest chestionar tindea să stabilească, mai ales, că cea de a doua „Cină”, despre care Van Meegeren nu vorbise

niciodată, descoperită de profesor la Nisa în vila în care falsificatorul locuise între 1932 şi 1939, fusese creată pe de-a-ntregul după procesul din 1946 în scopul de a justifica teza oficială. De către cine? De către profesor? De către un pictor îndeajuns de îndemînatic ca să facă concomitent un fals Vermeer şi un fals Van Meegeren? Un pictor a cărui tăcere ar fi trebuit foarte scump plătită!

Mărturisesc că ceea ce era tulburător în această poveste cu cea de a doua „Cină" rezida în faptul că locuinţa de la Nisa a falsificatorului fusese anterior percheziţionată, mai întîi de către anchetatorii militari olandezi iar apoi de către inspectorul Wooming şi că nimeni nu descoperise nimic. Dimpotrivă, fuseseră găsite obiecte care serviseră de modele pentru pictarea naturilor moarte ale falsurilor şi o bucată de lemn care constituise una din laturile şasiului pe care fusese întinsă pînza reprezentînd „învierea lui Lazăr", pînză pe care falsificatorul pictase „Pelerinii din Emmaus". Dealtfel, pe vremea procesului, Van Meegeren precizase că folosise aceleaşi cuie ca şi cele ce fixaseră pînza originală. În timpul lucrului, umpluse cu praf „o gaură mare provocată de un cui" aflată pe una din laturile şasiului, gaură pe care o goli în prezenţa anchetatorului...

Într-un cuvînt, noua văpaie polemică ce alimenta procesul intentat domnului Coremans reînvia tot ceea ce tribunalul din Amsterdam stabilise cu cinci ani în urmă, în timpul dezbaterilor sale. Totul se găsea din nou pus în cauză.

Justiţia nu reedită însă procesul falsurilor şi escrocheriilor săvîrşite de Van Meegeren. Ea nu se pronunţă decît asupra legitimităţii întrebărilor puse de către domnul Van Beuningen domnului Coremans. Rezultatul acestui proces l-am aflat abia în aprilie 1956. Profesorul, cu care făcusem între timp cunoştinţă, mi-a trimis un bileţel în care mă încunoştinţa că tribunalul din Bruxelles declara, în ziua de 4 aprilie, că acţiunea colecţionarului olandez este

„nefondată” şi considera declaraţiile sale publice în legătură cu domnul Coremans „inexacte, injurioase şi defăimătoare”.

Dacă moştenitorii defunctului domn Van Beuningen s-au înclinat în faţa acestei judecăţi, în schimb adversarii domnului Coremans şi ai tezei oficiale nu au dezarmat. Ei continuau să pretindă că cei doi Vermeeri (cel aparţinînd lui Van Beuningen şi cel de la muzeul Boymans) sînt autentici.

Evident, în acel iulie al anului 1950 cînd luam trenul de Paris, n-aveam cum să bănuiesc tot ceea ce urma să aducă viitorul în această afacere. Primisem doar o primă lecţie din viitoarea mea carieră de „poliţist în probleme de pictură” şi în timpul celor cîteva ore care mă separau de biroul meu parizian, am fost ocupat să reflectez la cele aflate în Olanda.

Cum se face, de pildă, că achizitorii tablourilor propuse de către Van Meegeren nu i-au reclamat niciodată un *pedigrée* serios al unor opere semnate cu nume atît de prestigioase? Cum se face că un cumpărător, persoană particulară sau muzeu, care urmează sa investească o sumă importantă, nu-şi pune nici un fel de probleme în legătură cu originea pînzei ce urmează s-o achiziţioneze? Interogat de anchetatori în legătură cu metodele folosite ca să-i inducă în eroare pe clienţi, Van Meegeren răspunsese că s-a limitat la a declara că deţine aceste tablouri, din secolul al XVII-lea, de la o anumită doamnă Mavrouke, născută în Olanda şi măritată cu un italian. Le povestise că doamna respectivă moştenise aceste pînze „de demult” (sic!) şi că familia ei le stăpînea din timpuri imemoriale. Şi uite că i se varsă milioane în schimbul acestor baliverne, fără ca nimeni să se gîndească să ceară, în sprijinul lor, un act de donaţie, un testament, un certificat de succesiune, un act de vînzare, într-un cuvînt oricare înscris doveditor! Hotărît lucru, cumpărătorii au vina lor.

În orice caz, pentru mine ca poliţist, pot de pe acum trage un învăţămînt: nu sînt un expert de artă, dar erorile celor care se pretind cu atîta uşurinţă „specialişti”, sînt într-atît de frecvente, încît le pot compensa prin metoda căutării *pedigrée-ului.* Să încerci să ajungi la origini, să regăseşti urme, să faci să vorbească martorii care au văzut cutare sau cutare operă într-o colecţie sau care au auzit vorbindu-se de ea, aceasta e munca unui anchetator.

Odată ajuns la birou, ştiam deja cum voi continua ancheta asupra „Holdelor de grîu”. L-am chemat pe Lieuvain şi l-am întrebat unde a ajuns cu investigaţiile cu care îl însărcinasem în vederea descoperirii succesivilor deţinători ai tabloului atribuit lui Van Gogh.

— Galeria Rondeau a cumpărat tabloul de la un oarecare Moreau pe care l-am descoperit, îmi spuse el. Mi-a confirmat că l-a vîndut în 1947 pentru 720.000 franci. Mi-a confirmat, de asemenea, că tabloul era însoţit de un certificat de autenticitate semnat de Baart de La Faille.

— De unde şi-a procurat Moreau tabloul şi certificatul?

— Ajung îndată. El pretinde că l-a cumpărat în 1941 de la un italian, pe nume Santini, care deţinea deja certificatul. L-am întrebat dacă poate să-mi arate o chitanţă. Avea aşa ceva pentru suma de 250.000 franci. Întocmita după toate regulile, cu adresa vînzătorului. M-am dus să-l văd pe Santini la Boulogne, unde îmi fusese indicat că ar domicilia. Se mutase însă de un an. Portăreasa reexpediase corespondenţa timp de 6 luni de zile, dar după aceea cum nu mai sosea nici o scrisoare pentru Santini, n-a mai păstrat noua adresă. Îşi aminteşte doar, că era la Clichy. Plec la Clichy, scotocesc prin tot Clichy-ul, dar nu dau de Santini.

— Cred că ar trebui să te mai duci o dată pe la Moreau. Dar spune-mi mai întîi, cu ce se ocupă acest Moreau?

— E rămar.

— Bun. Va trebui să aflăm dacă se mai întîlneşte cu Santini şi în ce împrejurări l-a cunoscut. De asemenea, ar fi

bine de ştiut dacă Moreau s-a interesat la Santini de unde avea acesta Van Gogh-ul. Tablouri de maeştri nu găseşti chiar pe la toate colţurile şi înainte de a cumpăra o operă de asemenea valoare, trebuie, nu-i aşa, să te informezi asupra originii sale.

Sînt curios să văd ce va da metoda mea de căutare a *pedigrée*-ului. A doua zi dimineaţa Lieuvain îmi comunică rezultatele anchetei sale:

— Moreau mi-a povestit că Santini obişnuia să-şi înrămeze tablourile la el. Susţinea că e decorator. Renovînd sau decorînd din nou apartamentele clienţilor, se ocupa şi de debarasarea acestora de diversele obiecte de artă de care ei se plictisiseră sau pe care voiau să le înlocuiască cu altele. Moreau zice că într-adevăr, în cazul lui Van Gogh, l-a întrebat pe Santini dacă provenea dintr-o colecţie. Santini i-a răspuns atunci că pînza respectivă îi fusese dată de către un client drept plată pentru munca prestată. Clientul în chestiune se numea Grault sau Gros şi din cîte îşi poate reaminti Moreau, crede că era armator retras din afaceri şi stabilit la Lorient. Ce mă sfătuiţi, patroane? Să-l caut mai departe pe Santini la Clichy, sau să mă duc la Lorient?

— Du-te mai întîi la Lorient fiindcă dacă Grault confirmă toată povestea, e inutil să mai alergi după Santini.

Ceea ce credeam că va fi o anchetă banală şi rutinieră, s-a dovedit pe parcurs a fi o treabă deosebit de spinoasă. O zi după sosirea sa la Lorient, Lieuvain îmi telefonează:

— Vă telefonez, domnule comisar principal, ca să vă ţin la curent. Lucrurile se complică. Casa lui Grault nu mai există; a fost bombardată în timpul războiului. Deci, nu este cea pe care Santini a redecorat-o. Am consultat registrul de decese al oraşului. Nu figurează nici un Grault şi nici un Gros. Există deci şanse să-l găsim în viaţă. A fost de asemenea radiat din registrul de comerţ, ceea ce atestă că s-a retras efectiv din afaceri. Nicăieri însă nu i se cunoaşte noua adresă.

— Ai consultat listele electorale?

— Da, dar nu sînt la zi. În orice caz, în ele nu figurează numele său. Mă voi duce acum să controlez la fisc listele contribuabililor direcţi. E lucru ştiut că dintre toţi, perceptorii sînt cei mai minuţioşi

— Foarte bine. Succes!

Cu siguranţă că Lieuvain nu prevedea că această mică anchetă avea să-l oblige să străbată o întreagă regiune din Bretania şi că o să-i ia o săptămînă întreagă. A interogat portărese, vechi vecini, negustori care îşi părăsiseră prăvăliile din Lorient-ul sinistrat, a pigulit registrele comisariatelor de poliţie, a chestionat armatori şi lucrători portuari, oameni care fireşte ar fi trebuit să-l cunoască pe Grault. A încercat să-i regăsească rudele. Totul a fost în van.

Din cînd în cînd, mai mă chema la telefon; şi ca să mă informeze, cunoscînd interesul meu pentru cazurile care sînt în legătură cu arta, dar... şi ca să îmi ceară sfatul.

— Nu te enerva. Dacă Grault trăieşte, înseamnă în mod obligatoriu că-şi are pe undeva domiciliul. Uite, mi-a venit o idee. Ascultă: casa lui a fost bombardată, nu-i aşa? Înseamnă că a fost întocmit un dosar pentru despăgubiri de război. Fără îndoială, vei regăsi adresa lui Grault la oficiul care se ocupa cu aceste indemnizaţii, chiar dacă individul s-a instalat în altă parte decît în Bretania. Şi încă o chestie. Ziceai că Grault e breton, nu? Cînd ai să-l întîlneşti, întreabă-l dacă nu cunoaşte cumva pe un oarecare Gourioux?

— Mulţumesc patroane. Chestia cu Gourioux s-a notat.

Peste două zile Lieuvain îşi face apariţia la slujbă. Pe faţă, o expresie posacă.

— E o adevărată fundătură, m-am dus pe un drum greşit. L-am găsit pe Grault, întocmai cum aţi zis, prin intermediul oficiului pentru despăgubirile de război. Locuieşte de 4 ani la Auray. Îşi cultivă grădina, creşte iepuri şi nu se ocupă de

nimic altceva. Ei bine, mi-a declarat că nu a cunoscut în viaţa lui nici un Santini şi nici un Gourioux. Nu a colecţionat niciodată tablouri ci doar corăbii, dintr-acelea introduse într-o sticlă şi nu l-a interesat niciodată pictura lui Van Gogh. Concluzia: zero!

Lieuvain nu-i însă omul care să se dea vreodată bătut.

— Nu-mi rămîne decît să mă întorc la Clichy, îmi spune el.

Peste două zile intră la mine în birou cu o mutră descurajată:

— Domnule comisar principal, de astă dată nu mai avem cum întoarce. L-am descoperit pe Santini, dar mort! A decedat acum 6 luni la spitalul din Beaujon.

— Într-adevăr stăm prost. Eşti sigur că nu a lăsat niscaiva urme după care ne-am putea lua?

Lieuvain cade pe gînduri. De două săptămîni aleargă după fantome. Şi pentru prima oară în cei 4 ani de cînd îl cunosc, am impresia că decepţia va stopa ardoarea lui de vînător. Reflectez la rîndu-mi.

— Trebuie să fie, îi spun, cineva care s-a ocupat de înmormîntarea lui. Poate că a venit familia lui italiană? Poate că avea pe cineva apropiat la Paris, sau măcar în Franţa, care s-a însărcinat cu formalităţile funerare? Cei de la pompele funebre te-ar putea lămuri.

Lieuvain e instantaneu înviorat de această sugestie.

— Iertare, patroane, nu m-am gîndit la aşa ceva. Mă duc.

A sosit şi august, luna vacanţelor. O căldură densă şi jilavă striveşte Parisul. Soţia şi fiica mea sînt la mare. Familia lui Lieuvain de asemenea. Cu siguranţă că, la fel ca şi mine, ar avea mare chef să se ducă după ei. Nu suflă însă un cuvinţel. În condiţiile acestea rămîn şi eu. Doar nu o să-l las tocmai acum de izbelişte pe Lieuvain, ca patronii aceia care-şi consolează, patern, subalternii: „amice, îţi cunosc capacitatea... nu eşti omul care să nu se descurce singur”. Adevărul e că ofiţerii noştri de poliţie se bucură de autonomie în ceea ce priveşte iniţiativele şi procedura, iar

nouă, comisarilor principali, şi cu atît mai vîrtos celor divizionari, nu ne incumbă sarcina de a superviza, pas cu pas, munca lor. Nu, ştiu foarte bine ceea ce mă reţine de fapt. Vreau să termin odată cu această anchetă, pentru că povestea asta cu tablourile mă interesează *personal.* S-ar putea să greşesc crezînd că „Holdele de grîu” e un fals? În orice caz, vreau să am cugetul împăcat şi să nu las nici un martor necercetat. Cine ştie? Poate că suspendînd timp de 3 săptămîni sau o lună investigaţiile, anumite persoane susceptibile să ne furnizeze informaţii vor dispărea şi filiera va rămîne în felul acesta întreruptă pentru o lungă perioadă de timp.

Lieuvain şi-a luat un coleg ca ajutor. Acesta a pornit în căutarea hîrtiilor lăsate de Santini, întrucît murind, un om lasă în urma sa cel puţin nişte obiecte de îmbrăcăminte sau hîrtii în care poţi găsi uneori cîte un nume, un plic de exemplu pe care figurează adresa expeditorului, într-un cuvînt nimicuri care te pun pe urma unor relaţii, a unor prieteni, a unei iubite. Santini fusese celibatar. Lieuvain obţinuse de la pompele funebre anumite indicaţii şi anume numele şi adresa persoanei care achitase costul funeraliilor.

Era vorba de tînăra femeie care locuise în casa ocupată de Santini la Clichy.

Se mutase la o lună după decesul amantului său. La prima vizita a poliţiei, portăreasa nu suflase o vorbă. Acum acceptase să-i comunice lui Lieuvain adresa pe care tînăra în chestiune o lăsase la plecare. Era aceea a unui hotel nenorocit de pe rue de la Gaîté.

La ciocănitul lui Lieuvain, femeia întredeschise uşa scoţînd afară un cap alarmat. Apoi se linişti, îşi închipuise că e soţul ei — părăsit ca să trăiască împreună cu Santini — care lansase poliţia pe urmele ei. Spaima îi trecuse, dar era mirată de scopul vizitei.

— Un tablou? zise ea. Care anume? Vedeţi, prietenul meu s-a ocupat de multe tablouri.

— Cel care mă interesează, îi explică Lieuvain, e unul foarte luminos, reprezentînd nişte holde de grîu. Un Van Gogh. Vă amintiţi?

Ea căzu pe gînduri apoi răspunse:

— Da, acum că mi-aţi vorbit de el, îmi amintesc. Prietenul meu l-a vîndut cu mult timp în urmă domnului Moreau, rămarul.

— Bine, aprobă Lieuvain. Spuneţi-mi însă acum, de la cine a cumpărat domnul Santini acest Van Gogh? Sau de la cine l-a căpătat?

Tînăra femeie căzu din nou pe gînduri. Apoi scutură din cap:

— E atît de veche povestea asta... Cred că acest tablou nu a fost cumpărat de prietenul meu, ci i-a fost încredinţat de cineva....

— Şi care e numele acestui cineva?

Femeia rămase perplexă.

Lieuvain recurse atunci la trucul „bateţi şi amestecaţi”: se ia un pachet de fotografii şi se prezintă unui martor cerîndu-i-se să recunoască persoana căutată. Poliţistul se apucă să născocească o serie de nume.

— O să vă ajut, zise el. Domnul Calonne?

— Nu, n-am auzit niciodată de el.

(Firesc...)

— Domnul Basquet?

— Nu.

(Aceeaşi situaţie.)

— Domnul Gourioux?

— Da, da! exclamă ea. E domnul Gourioux. Tabloul n-avea ramă şi era rulat într-un tub de carton.

În culmea bucuriei, Lieuvain îmi relatează sfîrşitul cercetărilor sale. Ancheta durase o lună.

— Patroane, aveţi tabloul!

Îi zîmbesc:

— Tabloul, nu. E la Hollywood. În schimb, am înaintat în ceea ce priveşte stabilirea originii sale....

Şi astfel cercul s-a închis. „Peisaj din Provence”: Gourioux. „Vas cu flori”: Gourioux. Iar acum „Holde de grîu”: din nou Gourioux!

În legătură cu acest din urmă tablou, tribunalul nu s-a putut pronunţa, întrucît se afla în America şi judecătorii francezi nu au avut posibilitatea să-l examineze. Gourioux a fost condamnat la 1 an de închisoare şi la o amendă foarte mare. În timpul dezbaterilor, atît fratele său, cît şi fosta sa soţie, au depus mărturie că nu văzuseră niciodată la el acasă tabloul în chestiune, ceea ce infirma teza cu moştenirea primită de la Gourioux-tatăl...

De atunci au trecut mulţi ani. Ce s-a întîmplat cu aceste tablouri considerate, la vremea aceea, drept falsuri? Nu cumva — dat fiind subiectivismul expertizelor — ele sînt, în prezent, autentice?

IV. NEGUSTORII „LA NEGRU”

Punînd punctul final la raportul meu de anchetă asupra falşilor Van Gogh, nu-mi imaginam cîtuşi de puţin că de fapt el va marca debutul carierei mele de specialist. După cum am mai spus-o, serviciul meu se ocupa de tot soiul de infracţiuni în domeniul contrafacerilor şi al fraudelor. Dar adevărul mă obligă să mărturisesc că dacă am devenit poliţistul cel mai cunoscut în galeriile de tablouri din Paris — şi har Domnului sînt destule! — în muzee şi la hotel Drouot[14] este pentru că arta şi problemele ei n-au încetat niciodată să mă intereseze.

Aşa stînd lucrurile, după terminarea cazului „meu” cu falşii Van Gogh, i-am vizitat din proprie iniţiativă pe conducătorii Sindicatului naţional al anticarilor şi negustorilor de obiecte de artă. M-am prezentat şi, după o aluzie, dar fără detalii, asupra scurtei incursiuni operate de mine în lumea comerţului cu falsele opere de artă, mi-am exprimat dorinţa să aflu cum se apără adevăraţii negustori împotriva falsificatorilor. Acum, făcînd retrospectiva celor 20 ani ce s-au scurs, înţeleg mai bine de ce reprezentanţii Sindicatului profesioniştilor m-au privit atunci cu o certă simpatie, dar şi cu acel uşor zîmbet, abia schiţat, adresat debutanţilor într-o activitate plină de capcane.

— Datoria directorilor de galerii şi a negustorilor este să fie în permanenţă vigilenţi, îmi explică preşedintele, domnul Serge Roche. Ei trebuie să se asigure că ceea ce cumpără şi ceea ce vînd are o origine corectă şi o perfectă autenticitate. Dacă, în ciuda precauţiilor se înşală, de pildă în privinţa unui tablou, această eroare poate să antreneze după sine obligaţia, valabila timp de *30 de ani,* de a rambursa suma primită cumpărătorului păgubit. Pentru

[14] Celebru imobil din Paris (termenul de hotel, în franceză, desemnează deseori o reşedinţă particulară) loc al marilor licitaţii cu obiecte de artă (N.T.).

negustor, această dispoziţie este o adevărată sabie a lui Damocles, dar oferă toate garanţiile achizitorului unei opere de artă.

În continuare, domnul Serge Roche mă pune la curent cu obiceiurile şi practicile corporaţiilor sale:

— Sînt două primejdii cărora trebuie să le facem faţă; în primul rînd aceea reprezentată de acţiunile falsificatorilor, iar în al doilea rînd aceea pe care o constituie paraziţii comerţului, aşa numiţii negustori „la negru”. Aceştia sînt nişte indivizi care fac concurenţă comercianţilor legali, fără să-şi asume însă şi obligaţiile lor. Ei se prezintă cumpărătorilor drept „curtieri”, dar să nu uităm că legea îi consideră pe curtieri drept negustori, avînd, ca atare, aceleaşi obligaţii. Într-un cuvînt, oamenii aceştia nu posedă nici un titlu legal pentru a-şi exercita activităţile comerciale.

Directorii de galerii şi negustorii sînt pur şi simplu năpădiţi de aceşti pseudo-curtieri, gata oricînd să le propună opere sau obiecte de artă botezate cu nume impresionante şi prezentate ca fiind perfect autentice. Uneori se întîmplă să fie şi exact. Faptul acesta îi incită pe unii dintre confraţii noştri să nu-i dea în brînci pe uşă afară. De cele mai multe ori, membrii noştri descoperă escrocheria şi se debarasează de aceşti aşa-zişi curtieri.

— Aţi spus „de cele mai multe ori”. Dar în alte dăţi?

Abia am apucat să formulez întrebarea şi mi-am şi dat seama că am săvîrşit o gafă. Însemna că presupuneam posibilitatea erorii chiar la negustorii „patentaţi”. Preşedintele marcă o pauză apoi, *fair-play,* ridică braţele în semn de neputinţă.

— Ei bine, oftă el, nu le rămîne altceva de făcut decît să depună o plîngere. De cele mai multe ori inutil, fiindcă evident, curtierul veros a dispărut. Dacă, prin cine ştie ce noroc, e găsit, atunci individul neagă. Acestea sînt riscurile meseriei noastre.

— Cui se adresează un curtier veros în cazul în care a fost refuzat de un negustor?

— O să-şi încerce şansa în altă parte. Sînt indivizi tenaci. Există intermediari care fac, cu cîte un fals Gauguin sub braţ, turul magazinelor. E drept, treaba nu durează prea mult, fiindcă etica noastră colegială ne obligă să ne avertizăm mutual. Iată, bunăoară, o mostră de dialog între doi negustori de tablouri: „Scumpe prieten, tocmai am poftit afară un domn care-mi propunea, ieftin de tot, o «Tahitiană». Cunosc originalul, acesta era un fals. L-ai fi remarcat şi dumneata dar ţineam să te previn.” „Mersi, răspunde confratele, dar am auzit de acest fals de la Pacitti căruia indivizii au avut neobrăzarea să-i ceară o autentificare”. Şi deşi nu putem da cîte două sute de asemenea telefoane pe zi, e aproape imposibil ca acest fals Gauguin să găsească vreun achizitor printre negustorii de tablouri. Vedeţi dv., în corporaţia noastră, totul se află!

— Şi atunci, zic eu, unde eşuează falsul Gauguin?

— La un negustor „la negru” sau la un amator naiv, căci curtierul veros nu se adresează numai negustorilor patentaţi. În cel mai rău caz, tabloul sfîrşeşte la „Marché aux Puces”[15]. Aici, un profan în căutare de chilipiruri s-ar putea lăsa sedus.

— Ce diferenţă faceţi între curtierul veros şi negustorul „la negru”?

— Diferenţa este infimă. În principiu, curtierul n-ar trebui să fie decît un intermediar între proprietarul unei opere şi negustor, iar acesta din urmă ar trebui să se ocupe doar de vînzări. Or, în acest comerţ paralel, curtierul e în acelaşi timp şi negustor „la negru”. Cum nici unii, nici alţii nu au firmă şi ţin să-şi ascundă adresele ca să evite reclamaţiile cumpărătorilor înşelaţi, îşi tratează afacerile în diverse locuri publice, în general în cafenelele sau barurile selecte.

[15] În traducere literală: „tîrgul de purici"; tîrg de vechituri, talcioc. (N.T.).

Într-un bistro oarecare, n-ar inspira încredere.... E de la sine înţeles că toţi aceşti clandestini scapă de sub orice control şi orice posibilitate de reclamaţie din partea cumpărătorilor lezaţi. Ei sînt plaga profesiunii noastre. Nu numai fiindcă îi discreditează pe adevăraţii negustori, dar şi pentru că îi prejudiciază pe artiştii plagiaţi, ca şi pe cumpărătorii creduli.

După această întrevedere cu preşedintele Serge Roche — care în 1955 şi-a dat preţiosul concurs la organizarea expoziţiei noastre de falsuri de la Grand Palais — l-am întîlnit pe vicepreşedintele sindicatului, domnul Jean Cailleux. De la el am aflat de o activitate a negustorilor „la negru" pe care o ignorasem pînă atunci: trecerea clandestină peste frontieră a operelor şi obiectelor de artă.

— De ce, îmi spuse el, aceşti indivizi fără scrupule care fac afaceri nesocotind legile şi fraudînd statul, ar solicita licenţe de export, ar plăti taxe vamale, taxe de asigurare şi onorarii ale specialiştilor?

Mai tîrziu aveam să verific exactitatea acestei informaţii confiscînd tablouri care trecuseră prin vamă dosite în valize şi obiecte de artă disimulate în ascunzători secrete. Dar să nu anticipăm.

Discuţiile mele cu domnii Serge Roche şi Jean Cailleux au constituit prima mea luare de contact cu lumea comerţului cu opere şi obiecte de artă. Compusă din negustori, intermediari — legali sau clandestini — proprietari de galerii, experţi, istorici, critici de artă şi conservatori de muzee, ea reprezintă un mediu cu totul special şi simpatic pe care aveam să-l frecventez timp de vreo cincisprezece ani.

Într-o zi de toamnă a anului 1950 am plecat să-mi perfectez noile mele cunoştinţe prin cîteva galerii de artă de pe ambele maluri ale Senei. De atunci s-au legat, pe parcursul anilor, o serie de relaţii plăcute pe care le mai întreţin şi acum cînd am ieşit la pensie.

La originea primei mele anchete în legătură cu negustori „la negru” a fost un Lucas Cranach, lucrat, ce-i drept, într-o manieră destul de îngrijită, dar la care tocmai excesul de minuţie dovedea că nu putea fi de mîna pictorului şi gravorului german din secolele XV-XVI, cunoscut pentru maniera sa viguros realistă.

Îmi fusese semnalat un curtier suspect. Umbla din galerie în galerie, exhibînd o serie de fotografii după pînze de maeştri pe care, zicea el, le poate procura la preţuri care sfidau orice concurenţă. Într-o după amiază de iarnă a anului 1950, omul fu adus în biroul meu de către unul din inspectorii aflaţi pe urmele sale. Era un bărbat de vreo cincizeci de ani, care-mi declară că e legător de cărţi şi că nu vinde tablouri decît ocazional.

— Vasăzică, îi spusei eu, sînteţi curtier de opere de artă? Foarte frumoasă meserie. Îmi puteţi spune aşadar, de unde aţi aflat că e de vînzare acest Cranach?

— Păi... un prieten de al meu, domnul Brunner, mi-a zis că dacă voi găsi un cumpărător, un oarecare domn Cross ar prezenta lucrarea.

— Deci, tabloul îl deţine domnul Cross? L-aţi întîlnit vreodată?

— Nu. Niciodată. Dealtfel nici nu-i cunosc adresa. Şi nici domnul Brunner.

Continuarea interogatoriului îmi confirmă că acest pseudo-curtier nu ştie nimic mai mult. Dau dispoziţie să se întocmească două fişe, una pe numele de Brunner, alta pe numele de Cross, fişe pe care un inspector le va verifica la fişierul central, însă aceste simple nume, fără prenume, fără locul şi data naşterilor, fără adrese, nu permit identificarea celor două persoane.

Puţin după aceea am efectuat o percheziţie la domiciliul unui alt intermediar dubios.

— În lotul de fotografii pe care l-am descoperit la dumneavoastră, îi zic, iată şi pe aceea a unui tablou de

Fragonard pe care aţi încercat să-l vindeţi, deşi expertul Catroux l-a recunoscut drept fals. Cui aparţine tabloul?

— Nu ştiu, mi s-a încredinţat doar fotografia în vederea găsirii unui cumpărător. Dacă acesta lăsa impresia că e realmente interesat, domnul Cross urma să aducă pînza.

Hopa! Pentru a doua oară acelaşi nume: Cross.

Săptămîna următoare, un cumpărător tras pe sfoară declară unuia din inspectorii mei:

— Acest fals Monet mi-a fost vîndut de un oarecare domn Calas. Cînd expertul mi-a afirmat că pînza nu era decît o contrafacere, m-am dus la Calas şi i-am cerut să-şi ia tabloul înapoi şi să-mi ramburseze banii. A refuzat pretinzînd că suma a fost vărsată vînzătorului, al cărui nume şi adresă nu le cunoaşte, întrucît operaţiunea s-a făcut prin intermediul unui domn Cross. N-am vrut să fac reclamaţie, dar acum sînt constrîns... Totuşi, nu-mi pot permite să arunc pe fereastră milioane de franci....

— Aţi spus, Cross?

— Da, e numele pe care mi l-a dat Calas.

Iată deci un al treilea proces-verbal semnat de martor care ne conduce spre Cross. Personajul pare a fi, ceea ce se cheamă la Sindicatul naţional, un negustor „la negru”. În mai puţin de trei săptămîni, un Cranach, un Fragonard şi un Monet... Dat dracului tipul! Nu mai e vorba de un simplu curtier ocazional, ca acel fiu de familie decrepit, pe care l-am interogat puţin timp după aceea şi care mi-a mărturisit cinic:

— Înţelegeţi şi dumneavoastră, domnule comisar, dacă vînd un singur tablou de maestru pe lună, de pildă pentru 150.000 franci şi capăt de la vînzător 5%, asta face 7.500 franci.... e suficient, nu?

Ei da, desigur....

Dealtfel mai demascasem pe un asemenea curtier clandestin, aproape din întîmplare, la un negustor de tablouri. Venise să vîndă un fals Renoir. Intermediarul ad-

hoc era... profesor de franceză la liceul L... şi îşi dubla în felul acesta leafa lunară.

Acum problema e să-l regăsesc pe acest misterios domn Cross. Zic misterios fiindcă individul se ascunde. Nici urmă de el la fişierul central; poate că foloseşte un pseudonim. Nici unul din intermediarii şi curtierii iliciţi pe care i-am interogat, nu ştiu cu exactitate cine este.

Apoi, într-o zi, inspectorul Girard pe care îl însărcinasem să-l „localizeze" pe Cross, află că acesta urmează să-l întîlnească pe unul din confraţii săi într-o cafenea de pe Champs-Elysées. Cu ajutorul unui „curtier" ce avea tot interesul să se „spele un pic de păcate", inspectorul îl reperează în cafeneaua indicată şi începe să-l fileze.

A doua zi dimineaţa Girard intră radios la mine în birou:

— S-a făcut, patroane, îl am. Locuieşte într-un modest hotel de pe Rue Poncelet, pe lîngă Termes.

Rămîn pur şi simplu stupefiat de această noutate. Cum aşa, acest personaj despre care toţi martorii vorbesc ca despre cineva important locuieşte la ultimul etaj al unui amărît de hotel? Domnul Cross... cînd pronunţau acest nume, glasul lor trăda o anumită consideraţie, aş zice chiar respect. Mă întreb chiar dacă Girard nu s-a înşelat asupra „clientului". Inspectorul îmi relatează cum a decurs urmărirea:

— După întîlnirea de la cafeneaua de pe Champs-Elysées, Cross s-a dus la hotelul „George V." S-a instalat în hol de parcă ar fi fost la el acasă, şi-a comandat un whisky şi a aşteptat. Zece minute mai tîrziu a reapărut tipul de care se despărţise în cafeneaua de pe Champs-Elysées. De data aceasta avea la el un pachet voluminos pe care l-a înmînat lui Cross. După asta a plecat. Mai trec zece minute şi îl văd pe Cross ridicîndu-se şi pornind în întîmpinarea unui personaj cu înfăţişare prosperă care tocmai intrase. Îşi strîng mîinile şi Cross îl invită pe noul venit la masa lui. Apoi îi arată conţinutul pachetului. Din postul meu de observaţie

am putut să văd doar că era vorba de un tablou înrămat şi foarte îngrijit ambalat. Domnul cel prosper păru încîntat şi Cross îi arată şi spatele pînzei; pesemne că într-unui din colţurile de jos era ceva însemnat...

— Probabil sigiliul fals al unei aşa-zise mari colecţii, spusei eu. Clientul a plătit?

— Cred că i-a remis un cec, deşi trebuie să vă spun că nu puteam vedea prea bine din pricină că Cross stătea cu spatele la mine. După aceea au băut cîte un păhărel şi cumpărătorul a plecat cu pachetul la subţioară. La zece minute după aceea, Cross a părăsit la rîndul său hotelul „George V”. S-a dus pe jos pînă la Rue Poncelet. Patroana hotelului mi-a confirmat că locuieşte acolo de mai bine de un an.

Am căzut pe gînduri. În mintea mea îi dădusem o altă anvergură acestui traficant. Să fie oare, pînă la urmă, doar un obscur intermediar?

— Pe baza comisiei rogatorii de care dispunem putem percheziţiona la Cross chiar şi mîine. Mă însoţiţi? mă întreabă Girard.

— Bineînţeles, i-am răspuns.

De fapt, ofiţerul de poliţie Girard ar fi putut să se achite foarte bine şi singur de această sarcină; era perfect la curent cu ancheta, întru totul calificat dar... ştia, cunoscîndu-mă dealtfel îndeajuns, în ce măsură, dincolo de orice considerente de serviciu, mă interesa toată această istorie. Era şi motivul pentru care îmi propunea să-l însoţesc.

Personalitatea acestui Cross mă intrigă. Am chef să văd în cadrul său intim pe individul care învîrte atîtea milioane şi trage atîtea sfori în lumea pariziană a fraudelor artistice. Ceea ce mă animă în prezent nu este sentimentul datoriei de comisar de poliţie, ci curiozitatea mea personală, speranţa de a găsi ceva mai mult, sau altceva decît ceea ce

va figura, rezumat, în raportul anchetei. Aş zice latura umană a delictului....

— Etajul patru, uşa din fundul culoarului, ne spune hoteliera, plictisită ca întotdeauna cînd cineva „are de a face cu poliţia”.

Ciocănim la uşa camerei indicate. Auzim apropiindu-se paşi tîrşiţi. Ne deschide o femeie bătrînă, jumătate paralitică.

— Am vrea să-l vedem pe domnul Cross, zic eu.

— Soţul meu nu e acasă, dar va veni la ceasul prînzului, răspunde ea. Intraţi, vă rog.

Accentul ei şi r-urile accentuate trădează o străină. Rămîne în picioare, foarte dreaptă, sprijinindu-se cu o mînă de colţul mesei.

— Vă rog, doamnă, şedeţi, făceţi-vă comodă, o invit desemnîndu-i fotoliul burduhănos, tapiţat cu catifea roşie, roasă pe alocuri, din care, în mod vizibil, se ridicase ca să ne deschidă. Femeia rămase însă nemişcată, rigidă în demnitatea ei. Privirea ochilor ei albaştri rătăcea dincolo de noi, căutînd un punct undeva, la orizontul reveriilor sale. O atmosferă din cele mai neaşteptate. În lunga tăcere ce se lăsase, privesc această femeie împietrită într-o stranie indiferenţă. E înaltă şi părul ei alb a păstrat ceva din frumuseţea tinereţii. În veşmintele sale curate, dar demodate, ea conservă o alură distinsă, aceea a castelanelor ruinate. Mută, cu privirea fixă, aşteaptă — pe cine? ce? — înconjurată de mobilele sărăcăcioase şi anonime care constituie decorul obişnuit al camerelor de hotel de o categorie, cu indulgenţă spus, mediocră: o masă, două scaune, un pat de fier cu bile de aramă la capete, într-un colţ pe jumătate ascuns după o perdea din creton spălăcit, un lavoar cu o mică oglindă deasupra. Alături de un radiator electric, debranşat, două mari valize cu încuietori zdravene, cîteva mape cu desene şi o serie de

tablouri cu faţa la perete. Deasupra dulapului, un cufăr de dimensiuni respectabile.

Intuiesc că ar fi zadarnic să încerc o conversaţie cu bătrîna zidită parcă în strania ei tăcere. Să aşteptăm aici, ore în şir, întoarcerea soţului în compania acestei surde? Absurd!

— Iertaţi-ne pentru această vizită, îi spun doamnei Cross. Vom reveni mai tîrziu.

Drept răspuns, o bălăbăneală a capului şi nici un cuvînt.

Pe scară îi spun lui Girard:

— O să-l aşteptţi la recepţia hotelului şi ai să mă previi de îndată ce Cross apare.

Puţin după ora prînzului Girard şi cu mine sîntem din nou în camera de la etajul patru. Cross mă primeşte scuzîndu-se:

— Regret sincer, domnule comisar, că a trebuit să veniţi pînă aici Da, da, regret foarte mult.... Din pricina sărmanei mele soţii. Nu stă prea bine cu mintea... Ştiţi, emigraţia.... Mă tem că vizita dumneavoastră să nu o tulbure şi mai tare.

Trebuie însă să ne facem datoria. O îndeplinim cît mai discret cu putinţă din menajament pentru bolnavă. Dealtfel, Cross ne ajută prin comportarea sa. Îmbrăcat extrem de corect, acest sexagenar, mic de statură, cu părul alb şi rar, inspiră încredere. Modest şi politicos, afabil în exprimare, el ştie să se facă plăcut. Nu, nu aşa îmi imaginasem eu un rechin al pieţei clandestine de opere de artă. Ca toţi ce gravitează în aceste cercuri, şi el se prezintă, fireşte, bine. Dar nu este întruchiparea vie a omului de afaceri, scăpărător, excelent organizator care ar fi trebuit să fie.... în închipuirea mea şi după informaţiile culese.

La auzul glasului soţului său, doamna Cross pare să se deştepte din vis. Ne priveşte fără animozitate, ci doar cu curiozitate. Cross se întoarce spre ea şi îi spune cu o blîndeţe infinită:

— Nu te nelinişti, draga mea. Le-am spus acestor domni să poftească, fiindcă voiam să le arăt un tablou, dar uite că nu-l găsesc şi atunci, vezi bine, îl căutăm....

Mă uit la Cross. Pare perfect calm şi decontractat. A înţeles că e pierdut din prima clipă, de cum ne-a deschis uşa. Pe faţa sa n-a tresărit însă nici un muşchi. Mîinile nu-i tremură. Din dragoste pentru bătrîna sa soţie bolnavă îşi stăpîneşte nervii şi-şi joacă rolul cu un sînge rece impresionant. A izbutit chiar să camufleze percheziţia noastră într-o simplă căutare a unui tablou destinat unui client!

Dealtfel, examinarea obiectelor din cameră nu poate să ne ia prea mult timp. Cufărul de pe dulap conţine diverse haine presărate cu naftalină. Valizele sînt pline cu hîrtii într-o limbă străină, cu acte de stare civilă şi cu pachete de scrisori fără legătură cu ancheta noastră.

Printre mapele cu desene, panouri şi pînze descoperim rapid Cranach-ul care a constituit începutul anchetei noastre şi în legătură cu care îl interogasem pe tînărul „curtier” ce încerca să-l plaseze. Sîntem deci în posesia a celei mai indubitabile piese doveditoare. Apoi, punem mîna pe o serie întreagă de picturi, care de la prima aruncătură de ochi îmi sugerează un aer de familie cu operele artiştilor flamanzi din secolele al XV-lea, al XVI-lea şi al XVII-lea: Pourbus, Hieronymus Bosch, Bernard van Orley, Gabriel Metsu. Ele corespund fotografiilor pe care „intermediarii” reţinuţi de noi le prezentau eventualilor cumpărători. Alte dovezi. Printre ele, o pînză reprezentînd o scenă rurală.

— Domnule Cross, îi spun eu, iată tabloul pe care îl prezentaţi drept un Bruegel.

— Aşa-i, confirmă el abia şoptind.

Totul s-a terminat. Cross mărturiseşte fără să facă dificultăţi. Ne va da de furcă abia la concluziile anchetei, atunci cînd va veni vorba despre valoarea totală a

escrocheriilor sale: o sută de milioane? Două sute? Cross încearcă să se eschiveze:

— Nu am realizat toate vînzările pe care le-am propus. În plus, a trebuit să vărs numeroase comisioane intermediarilor...

Nu avea să divulge nici numele restauratorilor-falsificatori care „aranjau” vechi tablouri fără valoare, pe care le vindea apoi drept autentice capodopere.

Înainte de a se stabili în Franţa ca imigrant, Cross fusese avocat la el acasă. Păstrase, din meseria sa iniţială, ştiinţa apărării. Nu nega evidenţa, în schimb nega tot restul. Nevoile materiale în care se zbat adesea emigranţii, mai ales dacă provin dintr-o clasă socială obişnuită cu bunăstarea, îl condusese la escrocheriile cu tablouri false. De ce trăia însă atît de modest, cînd cîştiga cît cîştiga?

Să-l fi costat oare foarte mult tratamentul soţiei sale bolnave? N-a încercat niciodată să mă înduioşeze istorisindu-mi această lamentabilă poveste. Şi nici eu n-aveam de ce să-l chestionez asupra acestui subiect. Dar am simţit cît se poate de bine, în tot timpul ultimului său interogatoriu, că se gîndea numai şi numai la nenorocita sa nevastă.

Cross fusese un negustor „la negru” inteligent. Dacă şi „curtierii” săi ar fi fost la fel, poate că izbutea să nu fie prins niciodată. L-au trădat însă stîngăciile lor. Aceşti auxiliari, care ar fi trebuit să dispună de un solid bagaj de cunoştinţe artistice pentru a lansa marfa lor cam alterată, erau adesea în realitate nişte inculţi. Cum mă miram de manifesta insuficienţă a „formaţiei profesionale” a acestor intermediari şi împărtăşeam reflecţiile mele unui negustor de tablouri vechi de pe Avenue Matignon, acesta exclamă:

— Ah, domnule comisar, ce faună sînt şi aceşti pseudo-curtieri! Mai deunăzi, vine la mine unul şi-mi prezintă o serie de fotografii ale unor tablouri despre care pretinde că ar putea să mi le vîndă. Or, una din aceste fotografii înfăţişa

o pictură de Greuze care se găsea atîrnată, nici mai mult nici mai puţin, în spatele mesei la care şedeam! Iat-o. Individul nici măcar nu-i remarcase prezenţa... Şi tocmai pe asta se găsise să mi-o vîndă! Ah! Ah! Ah! Cînd i-am arătat-o s-a fîstîcit complet.... Acest gen de curtieri nu ştiu nimic despre operele pe care le propun. Fotografiile le au de la un intermediar, care la rîndul său le-a primit de la un „confrate” şi aşa mai departe....

Cazurile următoare nu mi-au dat atîta bătaie de cap şi nu au reclamat din parte-mi menajamentele cerute de afacerea Cross. Skaresky, de pildă, era un negustor „la negru” mult mai insolent decît Cross. Pe cît de cultivat şi delicat fusese primul, pe atît de grosolan era al doilea. Un adevărat geambaş. O dovedeşte dealtminteri şi modul în care s-a lăsat prins.

Ca să economisească fără doar şi poate comisioanele unui intermediar şi fiindcă se temea de sagacitatea adevăraţilor negustori de tablouri, cărora evita să le propună „capodoperele” sale, Skaresky vîna singur clienţii. Sistemul său era următorul: frecventa licitaţiile publice şi sălile de la Hotel Drouot. Licitaţiile fiind anunţate cu mult timp înainte, Skaresky îşi nota cu grijă locurile şi datele înscrise pe tabelele de afişaj, asta în cazul în care îşi dădea seama că unele colecţii urmau a fi dispersate. Apoi se amesteca în mulţime şi observa comportamentul cumpărătorilor. Ştia să distingă pe cumpărătorii competenţi şi pe profesioniştii comerţului cu obiecte de ocazie, de simplii amatori. Aceştia din urmă erau cei care îl interesau. După terminarea licitaţiei, se apropia de unul din aceşti candidaţi la achiziţionarea unui Corot, Teniers sau Daumier, rămas cu buza umflată şi decepţionat de faptul că nu putuse să liciteze suficient ca să poată pună mîna pe obiectul dorit. După sumele licitate, Skaresky deducea volumul mijloacelor materiale de care dispunea cutare sau

cutare nefericit amator. Acesta era principalul; tot restul nu era decît o treabă de „papagal”.

Îl aborda deci pe cumpărătorul mofluz pe care îl reperase şi îi strecura pe ton confidenţial:

— Căutaţi un Corot?

Amatorul tresărea, ispitit:

— Puteţi să-mi procuraţi?

— Am unul foarte frumos, afirma Skaresky.

— Îl pot vedea?

— Veniţi cu mine.

Skaresky îşi conducea „clientul” în sala din fund a unei cafenele de pe rue de la Grange-Batelière.... şi scotea din buzunar un teanc de fotografii. Alegea una şi o întindea naivului:

— Poftiţi! Priviţi-l. Nu-i aşa că e frumos?

— Da, într-adevăr.... bîlbîia omul. Aş vrea însă să văd tabloul.

În momentul acela Skaresky se apleca la urechea fraierului şi începea să-i şoptească, într-o manieră voit incomprehensibilă, o istorie din care interlocutorul nu apuca să prindă decît nişte frînturi: „.... colecţie a castelului din Malestroit.... moştenitori,.... mai ieftin.... bani ghiaţă garantat.... experţi” Totul asezonat cu clipiri complice din ochi. Mai arăta şi alte fotografii, reprezentînd lucrări de Sisley, Bonington, Monet, Poussin sau Van Dongen, astea pentru cazul în care naivul şi-ar fi dorit şi o altă pînză şi ar fi avut posibilitatea să şi-o ofere. Explicaţia acestei game atît de largi era mereu aceeaşi: colecţia castelului cutare.... moştenitorii preferă să o vîndă direct unor cunoscători capabili s-o aprecieze, „înţelegeţi şi dumneavoastră, domnule, în felul acesta se economiseşte comisionul negustorilor...”

Dacă amatorul se lăsa vrăjit, Skaresky îi fixa un alt rendez-vous, în general într-o cafenea de prin preajma gării

Saint-Lazare, căci pînza în chestiune sosea, chipurile, direct de la un castel din Normandia.

Cînd nătăfleţul îşi dădea seama de escrocheria căreia îi căzuse victimă şi că tabloul era la fel de fals ca şi sigiliul aflat pe dosul lui, era prea tîrziu. Trecuse prea mult timp şi vînzătorul dispăruse, fireşte, fără să lase adresa. În cazul în care nu se resemna — sau nu încerca să vîndă falsul Corot unuia şi mai credul decît el — nu-i rămînea altă soluţie decît să depună o plîngere.

Drept consecinţă, într-o bună zi, unul din inspectorii serviciului meu mi-l aduse pe Skaresky la birou.

— Aşadar, i-am zis eu, dumneavoastră sînteţi specialist în livrări la comandă. Sînteţi un veritabil muzeu. Oferiţi la alegere un Sisley, un Corot, sau mai mulţi Teniers, Bonington, Poussin, Daumier, Manet, Van Dongen, Monet. Felicitările mele! Aveţi o prea frumoasă listă.

Skaresky are înfăţişarea unui moşier sau a unui ex-ofiţer de cavalerie (poate că şi fusese aşa ceva, pe vremuri, în Polonia...). Nu se lăsa descumpănit:

— Vedeţi, domnule comisar, e vorba de opere pe care aveam posibilitatea să le vînd. Nu toate îmi aparţin. Cînd era dorit un tablou pe care nu-l aveam, mă adresam altor colegi. Îi întrebam: „Puteţi să-mi procuraţi un Matisse, un Braque, un Bonington, sau un Picasso?”

— Şi credeţi cumva, în mod serios, că pot fi găsite aşa, de pe o zi pe alta şi prin intermediul unui fitecine, opere autentice, atît de diferite şi atît de numeroase. Şi asta ocolindu-i pe marii negustori de tablouri şi operînd strict cu relaţiile dumneavoastră de curtier „la negru”?

— Da, perfect posibil! protestă Skaresky, dar fără prea multă convingere.

— O fi posibil doar dacă-i vorba de nişte tablouri false, ca în cazul de faţă!

— Am fost înşelat, domnule comisar!

— De către cine?

Skaresky tace mîlc.

În ceea ce mă priveşte, afacerea e terminată. Îl las pe escroc pe mîinile inspectorului Girard care va continua ancheta şi va încerca să ajungă, străbătînd etapele obişnuite, pînă la pictorii-falsificatori.

Cei doi escroci despre care am povestit au fost străini. Cititorul ar putea crede ca sînt xenofob. Adevărul este cu totul altul. Într-o ţară cu o imigraţie atît de numeroasă cum e Franţa, marea masă a străinilor e, în general, muncitoare. Dar tocmai fiindcă e vorba de un număr foarte mare de oameni, printre seminţele bune se mai găseşte şi neghină. Imensa majoritate a celor care-şi cîştiga în mod cinstit — şi adesea din greu — pîinea cea de toate zilele, nu atrage atenţia. Dimpotrivă, excepţia remarcîndu-se întotdeauna, iar meseria noastră de poliţişti conducîndu-ne, în mod inevitabil, spre cazurile ieşite din comun, şi eu şi colegii mei am fost izbiţi de fantastica uşurinţă de adaptare a unora dintre străini la practicile comerţului clandestin. Într-un timp foarte scurt ei izbuteau să descopere toate angrenajele comerţului cu opere de artă şi toate mijloacele de a escamota legile. De aici şi pînă la o generalizare, nu-i decît un pas. Numeroşii mei amici străini sînt primii care ştiu că acest pas nu l-am făcut niciodată.

În realitate, Skaresky nu era decît unul din numeroşii negustori „la negru” care lucrau „după catalog”. La Saint-Cloud, inspectorii serviciului meu au descoperit un clandestin care, aidoma lui Cross, Skaresky, şi multor altora, lucra după sistemul fotografiei şi al comandei. Spre deosebire însă de precedenţii, acesta dispunea de o gamă de capodopere încă şi mai vastă.

Cînd, ajutaţi de reclamaţia unei victime, am pus mîna pe el, am rămas un moment cu gura căscată; propunea o întreagă colecţie de Goya, Rafael, Guido Reni, Van Dyck, Rubens, Rembrandt, Salvatore Rosa, Boucher!... Dacă toate

aceste tablouri ar fi fost autentice, ne-am fi aflat în faţa celui mai bogat colecţionar din lume.

Reclamantul ne-a povestit cum s-a lăsat tras pe sfoară.

— După ce am văzut un întreg pachet de fotografii, i-am cerut „negustorului" să văd tablourile, „În momentul de faţă sînt blocate în Belgia, ca urmare a unui deces, îmi răspunde acesta. Mi-au fost însă atribuite şi le voi aduce cît de curînd. Există printre ele unul sau mai multe care să vă intereseze? — Da, zic eu, acest Van Dyck. — Ah, e o pictură foarte frumoasă, mă aprobă negustorul. E în excelentă stare, fără nici o restaurare. Voi încerca să o aduc cu prioritate. Totuşi, o să-mi trebuiască vreo zece zile. Aveţi încredere în mine, şi reţineţi-o de pe acum, veţi face o foarte bună afacere". Cam timid, insist totuşi să văd mai întîi Van Dyck-ul înainte de a vărsa banii. Atunci îl aud pe individ zicîndu-mi că are şi alte oferte pentru această pînză şi că va trebui să mă decid pe loc, mulţumindu-mă doar cu fotografia. Am şovăit un moment, domnule comisar, dar pe urmă am achiziţionat totuşi tabloul...

Incredibil, dar adevărat! Acest monument de candoare s-a lăsat atît de bine îmbrobodit, încît nu şi-a pus nu numai problema autenticităţii, dar nici măcar aceea a *existenţei reale a* „capodoperei"!... Acelaşi om, care dacă ar fi să cumpere un kg. de roşii costînd un franc jumătate ar examina fiecare bucată în parte înainte ca să-l lase pe negustor să i le pună în pungă, nu stă pe gînduri să semneze un cec de 50.000 de franci şi să-l remită unui necunoscut în schimbul promisiunii de a primi un obiect rar!

Psihologia fraierului avea să-mi rezerve şi alte numeroase surprize. E drept, că credulitatea colecţionarilor improvizaţi se explică şi prin totala lor ignorare a regulilor în materie de comerţ cu opere de artă.

Am descoperit acest aspect al comportamentului lor prin 1951, într-o zi cînd mă dusesem la Nisa ca să pun punctul final într-o afacere de escrocherie vizînd cîteva „tablouri de

maeştri”. Era vorba de un negustor „la negru” care se specializase în clientela bogată a marilor hoteluri de pe Coasta de Azur. Iată de pildă o replică servită de acest „negustor” unui bogat turist englez care îşi exprimase surprinderea că nu primeşte o chitanţă pentru „importanta” sa cumpărătură:

— Domnule, nu sînt un negustor şi acesta e dealtfel şi motivul pentru care vă cedez acest Gainsborough la jumătate din preţ... Mă înţelegeţi, aşadar, de ce nu vă pot da un înscris care să legitimeze această vînzare. Aveţi însă pe dosul pînzei ştampila vămii care atestă prezenţa tabloului la o expoziţie internaţională...

Şi cumpărătorul înghiţea senin acest basm. Un traficant pe care îl interogam, mi-a mărturisit într-o zi că clienţii acordau o mare importanţă ştampilelor serviciilor vamale, numerelor de galerie franceze sau străine şi altor inscripţii fanteziste. Or, e suficient ca trecînd indiferent ce frontieră să declari tabloul, ca să capeţi imediat ştampila vămii. În ceea ce priveşte numerele de ordine ale galeriilor, imitarea lor e un joc de copil!

În momentul arestării lor, „negustorul” din Nisa şi banda sa de „hăitaşi” operau deja pe riviera franceză şi italiană de vreo doi sau trei ani. N-am putut stabili cu exactitate o dată, fiindcă în genere, turiştii străini realizau escrocheria la mult timp după întoarcerea lor acasă; dar nici atunci nu puteau depune o plîngere, neposedînd nici o dovadă a cumpărăturilor făcute, pentru bunul motiv că nu primiseră aşa ceva... Englezul despre care am vorbit — şi care a ţinut să păstreze anonimatul pentru a nu suscita comentarii, eventual ironice, în prea-aristocraticul său club londonez — a fost primul care ne-a pus pe urmele omului din Nisa. Dar cîţi s-au lăsat înşelaţi înaintea lui? Multă vreme escrocul a mers „pe blat”. Ca atare, în cursul interogatoriului, n-am reuşit să-l facem să recunoască decît ultimele sale „afaceri”.

Parisul colcăia pur şi simplu de pseudo-curtieri. Inspectorii mei şi cu mine urmărisem deja vreo zece dintre ei şi mă minunam de faptul că în această perioadă postbelică traficul de false obiecte de artă e atît de înfloritor. Cu siguranţă că numeroase persoane doreau să camufleze banii lor cîştigaţi în mod necurat în „valori sigure”. Negustorii „la negru” profitau de acest lucru şi-şi lansau „hăitaşii” în cercurile pe care le ştiau bune de exploatat. De unde-şi făceau însă aprovizionările?

Aflasem că mai mulţi comercianţi închiseseră magazinele lor cu obiecte de artă. Aparent, abandonaseră meseria lor în plin *boom.* Această contradicţie m-a intrigat pînă în ziua în care, descîlcind cu răbdare o istorie de comerţ clandestin pe care o reperasem, am sfîrşit prin a ajunge la domiciliul unuia dintre aceşti foşti negustori.

— Ce vreţi, se smiorcăia el, cu toate angaralele: autorizaţie, impozite, regia prăvăliei, asigurările sociale şi altele, n-o mai puteam scoate la capăt. Acum fac estimări.

— Aici, la dumneavoastră?

— Da, dar să ştiţi că nu fac decît să-mi dau avizul asupra unor eventuale cumpărări.

— Fără îndoială, pe gratis? Din filantropie? Sau, poate, din amor pentru artă?

Tipul nu suflă o vorbă. Pe biroul lui zăceau tot felul de hîrtii pe care nu apucase să le strîngă; apariţia mea, însoţit de Girard, fusese cu totul neaşteptată. În zece minute, examenul tuturor acestor hîrtii, carnete şi scrisori ne furniză probele cele mai elocvente. Eliberat de obligaţiile sale legale, comerciale şi fiscale, fostul negustor din rue de Rennes se îndeletnicea cu traficul de obiecte de artă; dacă erau autentice sau false, asta nu-l interesa, totul era să le „estimeze” interesante. În felul acesta cîştiga mult mai multe parale decît confraţii sai care ţineau magazine.

Faptul că un negustor cinstit trece la comerţul pe sub mînă sau că, păstrînd o respectabilă firmă, devine şi unul şi

altul, a fost încă una din realităţile pe care a trebuit să le înscriu în panoplia variantelor traficului cu obiecte de artă. Plevuşcă, vor zice unii. Desigur, pînă în ziua cînd unul din aceşti peştişori devine un rechin.

Adesea traficul începe în cadrul unor reuniuni selecte, cocteiluri şi vernisaje, în cluburi şi în cercurile în care se discută despre pictură, sculptură, artă indiană sau precolumbiană. De cîte ori am auzit, în aceste „capele" ale artei unde am fost introdus de către relaţiile mele şi despre care scriitorul Paul Allard spunea că sînt „locurile de întîlnire ale intermediarilor mondeni", de cîte ori, zic, am auzit diverşi trîntori cu mijloace de existenţă necunoscute sau cucoane din societatea aşa numită „distinsă" dialogînd cam la modul acesta:

— Ah, scumpă prietenă, am un Gauguin încîntător. Un Gauguin din perioada Pont-Aven, o raritate. ... şi ce chilipir! închipuieşte-ţi că proprietarul pleacă în Egipt (era încă pe vremea domniei regelui Faruk) şi-şi vinde tot mobilierul şi întreaga colecţie de tablouri.

Dacă din întîmplare un intermediar al unui negustor „la negru" e în acel moment de faţă, ciuleşte urechea şi începe să-i susure acestei Coane Chiriţa a picturii că ar dori teribil să vadă acest Gauguin, că este literalmente obsedat de arta lui, că încîntarea pe care i-o suscită e într-atît de mare încît a devenit de-a dreptul un drog, etc. etc.

Într-un cuvînt, declanşează un întreg sistem de telecomunicaţii, dat fiind că persoana în chestiune n-a văzut de fapt niciodată „încîntătorul" Gauguin din perioada Pont-Aven. Dar ea se precipită la o altă cucoană sau îi telefonează. Nici aceea n-a văzut vreodată cu ochii ei tabloul respectiv. Posedă doar o fotografie şi habar n-are unde se găseşte originalul. Are în schimb un număr de telefon şi atunci cheamă pe un oarecare domn François sau un domn Igor. Domnul François sau domnul Igor răspund:

— Evident că pot avea acest Gauguin, dar trebuie să-l contactez în prealabil pe proprietarul lui.

Şi iată-l dîndu-se de ceasul morţii ca să descopere pe deţinătorul tabloului. Răbdarea îi va fi pusă la încercare de alţi intermediari, care de fapt habar n-au cine e posesorul şi unde poate fi găsit, în sfîrşit, se descoperă legătura şi Gauguin e încredinţat pentru patruzeci şi opt de ore. Acum, scara intermediarilor e parcursă în sens invers, fiecare scontînd, cînd se ajunge la el, la partea sa de comision. Tranzacţia se efectuează, ori nu. Dacă e un Gauguin autentic, cu atît mai bine pentru cumpărător; dacă e fals, paguba lui!

Cum însă ar putea păcălitul s-o găsească pe numita Coana Chiriţa, întrezărită într-o seară la un cocteil? Ar trebui să se transforme într-un detectiv. Şi-n primul rînd, a oferit ea o cît de mică garanţie? Vînzarea s-a efectuat în afara oricărei legalităţi. Şi-apoi, cum să depui o plîngere împotriva unei doamne despre care se spune că e nevasta domnului X... care este un personaj important la....

Finalmente, jalnicul „fazan” cu Gauguin-ul lui din perioada Pont Aven sub braţ eşuează la mine în birou. Reclamă că a fost escrocat. Din depoziţia sa reiese că pentru a-l descoperi pe cel, sau cea, care l-a jumulit, va trebui să descurc mai întîi un întreg ghem de piste care poartă numele de „domnul François”, „domnul Igor”, „domnişoara Edwiga” sau sînt jalonate doar de prenume sau nume fanteziste. Cu toţii, sau toatele, întîlnite din întîmplare, într-o galerie de pe rue Bonaparte, ori la un anticar...

Cum să anchetez într-o lume aflată într-o veşnică fluctuaţie şi fără repere precise? Într-o lume unde nu aveam nici un indicator? Uneori, prin relaţiile pe care le întreţineam în cercurile artistice, ajungeam la unele informaţii pe care le coroboram, în asemenea cazuri întocmeam, metodic, fişe

pe care apoi le suprapuneam diverselor mărturii culese şi le comparam cu alte procese verbale.

Dacă această coroborare clădea rezultate, era cu atît mai bine, puteam amorsa un embrion de pistă. De nu, trebuia să aşteptăm ca noi escrocherii, urmate de noi reclamaţii, să ne ofere indicii mai precise. După cum am mai spus, meseria de poliţist presupune foarte, foarte multă răbdare. Cu atît mai vîrtos în specialitatea mea, care nu este aceea a „loviturilor" unde există întotdeauna urme.

Victima în schimb, e nerăbdătoare. După ce se vîrîse singură, nesăbuit, în mijlocul junglei escrocilor, unde crezuse că va putea realiza o afacere mirobolantă, acum aşteaptă ca noi să înhăţăm în doi timpi şi trei mişcări pe cei ce o spoliaseră. În asemenea momente nu ni se mai decern tot soiul de calificative neplăcute....

Lumea asta a piraţilor în materie de artă posedă, dealtminteri, o istorie proprie. Cronica sa e împestriţată de cazuri „clasice", dintre acelea care ar trebui predate sub formă de curs la Institutul de criminalistică, aşa cum la Academia militară tinerii ofiţeri studiază campaniile lui Hanibal sau ale lui Carol al XII-lea al Suediei. Eu unul, nu voi merge atît de departe. Ca să găsesc cazurile instructive din punctul meu de vedere, mi-a fost de ajuns ca în rarele mele momente de repaus, să studiez dosare vechi de treizeci de ani.

Astfel, de pildă, domnul Otto Wacker, binecunoscut negustor de tablouri din Berlin, oferea prin 1925 clientelei sale lucrări de Van Gogh. Lucrările erau apocrife, dar ca să le „garanteze" totuşi autenticitatea, el indica drept sursă pe un colecţionar rus refugiat în Elveţia. Nu mergea pînă într-acolo încît să-i rostească şi numele, căci, zicea el, „lucrul acesta ar putea atrage după sine represalii împotriva familiei rămase în Rusia". Ce să vezi, minune, acest parfum de mister (fals şi el) contribuia la rîndu-i să-i ameţească pe creduli. Potlogăria a început să fie descoperită abia în 1928,

cu prilejul unei expoziţii Van Gogh deschisă în capitala germană, la galeria Cassirer.

Un expert a remarcat că falşii Van Gogh atîrnau pe aceleaşi panouri printre cei autentici. Expertul se numea Baart de La Faille. Nu mă aşteptam să regăsesc în această cronică pe omul pe care-l cunoscusem în timpul anchetei mele în Olanda şi care se înverşunase să scoată drept autentic un Van Gogh dubios! Îi prezint însă cu plăcere omagiile mele pentru sagacitatea manifestată în urmă cu douăzeci şi doi de ani! Datorită lui s-a putut stabili că trei „Autoportrete", două „Mare la Saintes-Maries", doi „Zuavi", trei „Peisaj cu chiparoşi", trei „Ţarini cu semănători", trei „Livezi de măslini", două „Holde de grîu cu coline", un „Bărbat cu urechea tăiată", un „Buchet de flori", şi un „Peisaj cu doi plopi", în total vreo treizeci de pînze provenite de la Wacker, erau falsuri.

Care le era provenienţa? Tatăl şi fratele lui Otto Wacker se îndeletniceau cu restaurările. La acest frate anchetatorii berlinezi au pus mîna pe o copie proaspăt făcută, a unui „Lan de grîu cu secerător" şi pe un studiu după Van Gogh, realizat fără îndoială în aceleaşi condiţii.

Aici a fost vorba de un caz tipic de perfecta simbioză negustor-falsificator. Direct de la producător la consumator, fără intermediari oneroşi. Fiind familială, această asociaţie era indiscutabil diferită de cea care în 1930 a pus o liniuţă de unire între galeria Thomson din Londra şi pictorul francez Cazot. Acest cavaler al penelului „făcea" Millet-uri folosind pînze vechi de pe care decapa uşor pictura anterioară. Cea mai faimoasă reuşită a sa a fost „Vînturătorul de grîu cu tichie roşie"; apoi, nepotul maestrului scenelor campestre punea semnătura şi data. Cazot a produs astfel şaizeci de falşi Millet, pe care negustorul londonez le-a pus în circulaţie crezînd că provin din moştenirea artistului.

În cursul propriilor mele anchete, nu am întîlnit niciodată cazuri flagrante de cooperare între falsificator şi negustor. Întotdeauna între aceştia doi s-a impus o suită, mai mult sau mai puţin lungă, mai mult sau mai puţin încurcată, de intermediari.

Într-una din zilele anului 1954 primesc un bilet de la proprietarul unei galerii pariziene, personaj pe care-l apreciam pentru calitatea discernămîntului său artistic şi pentru scrupuloasa sa conştiinţă profesională şi care, la rîndul său, mă stima pentru tenacitatea cu care urmăream escrocii de toate genurile şi anvergurile. Iată conţinutul biletului: „Dragă domnule comisar, cred că lista de tablouri, pe care o anexez, te va intriga prin numărul operelor şi numele prestigios al autorilor lor; m-a intrigat şi pe mine. Dacă n-am socoti decît pe Turner, Bonington, Lawrence, Reynolds şi încă ar merita să pună pe jar toate muzeele din Anglia. Cît despre Memling, Rafael, Corot, Renoir... cei mai celebri colecţionari din lume ar sosi în goană mare la Paris! Sînt douăzeci şi şapte de tablouri! E prea de tot! Cine poate vinde toate acestea? Nu ştiu. Lista mi-a fost remisă de către un curtier pe care îl văd din cînd în cînd. Omul cere optzeci de milioane!

Opinia dumitale e deja făcută. A mea, aşijderi. E aceeaşi: Sînt false. Îţi trimit, deci, această listă gîndindu-mă că poate te va călăuzi la descoperiri interesante...”

Un asemenea lot de douăzeci şi şapte de opere atît de importante care se vindeau de către una şi aceeaşi persoană, în acelaşi timp şi pe deasupra la un preţ ce ar fi fost derizoriu în cazul unor tablouri autentice, era pur şi simplu stupefiant şi totodată o greşeală grosolană în sistemul imaginat de traficanţi.

I-am remis lista inspectorului Badet cu misiunea de a elucida cazul. La sfîrşitul listei figura numele vînzătorului: „Noel Liffy” urmat de un alt nume: „Henry Noel, expert”. Nici unul din ei nu era cunoscut la corporaţie. Ca o culme a

minuţiei, anumite tablouri propuse erau „ilustrate” cu fotografii, pe verso-ul cărora un expert din Lyon atesta la rîndul său, perfecta autenticitate a operei.

După cîteva zile, Badet vine la mine în birou:

— L-am găsit pe curtier, îmi spune. De la el am obţinut adresa vînzătorului. În ceea ce îl priveşte pe expertul „Henry Noel” este, aşa cum aţi bănuit, cu desăvîrşire necunoscut în Franţa. Expertul din Lyon există însă efectiv, ba e chiar acreditat să depună în faţa Justiţiei. Îl cheamă Charles Limbourg. L-am interogat şi a recunoscut că a eliberat nişte certificate de complezenţă la cererea lui Liffy. Două din tablourile în cauză, un Memling şi un Turner sînt pe cale de a fi vîndute găsindu-se o persoană interesată.

— Foarte bine, domnule Badet. Elementele de care dispunem ne permit deschiderea unei anchete, înaintează-ţi raportul şi porneşte procedura.

Comisia rogatorie ne-a fost imediat eliberată de către judecătorul de instrucţie. Nu ne rămînea decît să-l surprindem pe Liffy. Badet, care nu lăsa nimic la voia întîmplării, fusese deja să recunoască teatrul operaţiunii, situat pe o străduţă liniştită din arondismentul XIV. Din această inspecţie prealabilă a aflat că Liffy e bănuitor: înainte de a deschide uşa, are obiceiul să se uite prin vizetă cine e vizitatorul.

— Dacă ne prezentăm la el în mod normal, n-o să ne deschidă imediat. În cazul în care are la el documente sau tablouri compromiţătoare, va sta mai întîi să le dosească, mă preveni Badet. Trebuie să-i aruncăm cumva nişte praf în ochi...

— Dar nu ne cunoaşte nici pe unul, nici pe altul.

— Tocmai aia-i! Separat sau împreună, n-o să ne deschidă deodată. Şi cum nu ne putem permite să spargem uşa, vă propun o altă soluţie: să-l aducem pe curtier cu noi. Ca să scape mai ieftin din încurcătură, va accepta cu siguranţă să se prezinte mai întîi singur,... iar noi după el.

— Perfect. Haidem!

Stratagema imaginată de Badet a mers ca pe roate. În dosul „curtierului” am irumpt literalmente, urmat de inspector, în atelierul lui Liffy. Siderat, acesta n-a avut nici un reflex.

Atelierul e o încăpere vastă, cu tavan înalt şi pereţii acoperiţi de tablouri. Remarc imediat că majoritatea acestora sînt picturi abstracte semnate Liffy. Pe şevalet, o pînză în curs de executare reprezintă o natură moartă: o ceaşcă şi fragi. Alături zăresc un album cu reproduceri din Renoir. E deschis la o pagină pe care figurează... o ceaşcă şi fragi. Liffy „crea” un Renoir. Împinsese conştiinciozitatea sa profesională de falsificator pînă într-acolo încît dispusese lîngă şevalet o ceaşcă adevărată şi fragi proaspeţi.

— Ia te uită, copiaţi după Renoir?

— Da, după cum vedeţi... ca să mai exersez.

— Totuşi parcă impresionismul nu prea merge cu maniera dumneavoastră. Judecind după pînzele pe care le văd pe pereţi, nu sînteţi un figurativ.

— Mă distrez şi eu.

— Fiindcă tot vă interesează atît Renoir, ce părere aveţi despre acest tablou pe care tocmai încercaţi să-l vindeţi?

Şi îi arăt una din fotografiile extrase din setul încredinţat „curtierului” său.

Şovăie o clipă, apoi bîlbîie cu o voce lipsită de convingere:

— Gîndesc că... că... e un Renoir bun.

— Gîndiţi sau sînteţi sigur? Ei bine, imaginaţi-vă că noi nu gîndim la fel şi acesta este motivul pentru care ne aflăm aici!

Jocul s-a terminat. Am adoptat tonul meu sec. Îl hărţuiesc cu „unde?”, „cum?”, „de ce?”, „cui?”, „cînd?”. Reluate de cîteva ori, întrebările mele şi răspunsurile lui Liffy sînt imediat consemnate în procesul-verbal al inspectorului.

Pe o masă găsesc hîrtii şi fotografii de tablouri. Corespund operelor ale căror origini sînt atît de suspecte şi dovedesc tentative de vînzare clandestină. Găsim şi o parafă: „Henri Noel, expert”.

Descumpănit, Liffy, care e un tip solid şi viguros, mărturiseşte fără să se lase prea mult rugat:

— Eu sînt Henry Noel.

Apoi, pe măsură ce interogatoriul continua şi se acumulau diversele descoperiri în talmeş-balmeşul din atelier, cele douăzeci şi şapte de tablouri „de maestru” îşi schimbau şi ele încetul cu încetul starea lor civilă. Nu mai erau „Memling” sau „Rafael” ci „opere ale unor elevi”, apoi „atribuite lui...” şi, finalmente, „în maniera lui”... Ce-i drept, o frumoasă colecţie de copii!

Şedinţa se termină cu ultimele mărturisiri: Liffy a căutat să vîndă tablouri false declarîndu-le autentice, folosind drept garanţie certificatele de complezenţă eliberate de Charles Limbourg, expert lionez.

Să fi fost el concomitent şi falsificator şi negustor? Aveam toate motivele să presupun aşa ceva, întrucît îl surprinsesem copiind un Renoir. La proces a negat tot ce putea nega. Aşa stînd lucrurile, nu s-a ştiut niciodată, în mod indubitabil, cine trucase pe Corot, Memling şi Rafael.

La 18 decembrie 1954, ziarul *France-Soir* anunţa pe trei coloane: *Ancheta asupra originii a douăzeci şi şapte de tablouri de maeştri, puse în vînzare pentru suma de 80 milioane franci”*. Ştirea fu reluată de întreaga presă, care o comentă amplu, citîndu-mă.

Georges Ravon scria în *Figaro-littéraire:*

„Comisarul principal Isnard conduce în cadrul Siguranţei naţionale serviciile ce se ocupă de specula ilicită cu opere de artă. Nu-i de mirare deci, că seamănă mai curînd cu un comisar de licitaţii decît cu un comisar de poliţie. Gustul său, cultura sa artistică sînt demne de sălile Hotelului Drouot...”

Ravon mă vedea sub trăsăturile unui comisar de licitaţie iar alţii mă luau drept colecţionar.

De pildă: o dimineaţă, la Meudon. Ofiţerul de poliţie Lieuvain şi cu mine sunăm la uşa unei vile cu înfăţişare burgheză. Printr-un „pont” — despre care încă nu ştim cîte parale face — am aflat că aici locuieşte un pictor specializat în comerţul (la negru) de tablouri vechi.

Ne deschide o bonă.

O întreb, fără să-i spun în prealabil că sîntem de la poliţie:

— Domnul Donjon?

— Domnul Donjon lipseşte, ne răspunde bona, dar vă rog să intraţi.

Intrăm. Bona continuă:

— Domnii au venit ca să cumpere. Domnul Donjon m-a prevenit. Mi-a spus să-l scuzaţi. Va reveni dintr-o clipă în alta.

Schimb un mic zîmbet cu colaboratorul meu. Încurcătura se anunţă bine.

— Vom aştepta, zic.

— Mi s-a spus să vă rog să aşteptaţi aici.

„Aici” e o încăpere mică ce seamănă cu un salon. În faţa ferestrei observ plantat un şevalet. Pe el e o pînză. Nu e o lucrare modernă. Mă apropii. Pe cinstea mea... dar ăsta-i un Courbet! Da, da, şi încă semnat. Doamne, da' ce prost e făcut acest Courbet...

Sînt încă absorbit de examenul meu, cînd aud pe cineva intrînd. Noul venit e un scundac, rotofei, cu obrazul luminat de un vesel surîs. Are părul rar, dar se străduie să-l poarte pieptănat „ca artiştii”. Întru completarea acestei fizionomii clasice, are şi o lavalieră, dar discretă.

Cînd dă cu ochii de noi, zîmbetul îi încremeneşte pe buze. Surpriza devine nelinişte. E limpede că nu pe noi ne

aştepta. Atunci, dau cărţile pe faţă. Omuleţul se tulbură şi-şi pierde cu desăvîrşire buna dispoziţie de la început.

Cu o clipă în urmă, mi-l închipuisem perfect jovial, optimist, luîndu-mă drept un amator în căutarea unui tablou frumos şi comportîndu-se aşa cum o face probabil de obicei cînd încearcă să forţeze ultimele şovăieli ale unui găgăuţă timorat: „Credeţi-mă, scumpe domn, faceţi o excelentă afacere... e un Courbet clasa întîi... Sînt pictor şi mă pricep... E una din cele mai bune lucrări pictate de Courbet în perioada Ornans...” Evident, de astă dată, discursul nu mai are loc. Îi spun:

— Arătaţi-ne vă rog atelierul dumneavoastră.

Se înclină. Cu această ocazie adunăm o recoltă destul de amuzantă de kitsch-uri: un „excelent” Jan Steen, un „minunat” Van Heemskerck, (care pute a talcioc de la o sută de poşte) un Fantin-Latour „inedit” (cred şi eu!) şi un Trouillebert (mai frumos ca un autentic Corot); involuntarul plagiator al maestrului peisagist, îl făcuse atît de inabil, încît te puteai întreba de ce n-a semnat pur şi simplu „Corot” dacă tot avea pensula în mînă!

Masa de lucru a domnului Donjon e un model de ordine. Fără să mai fie nevoie să scotocesc în vreun sertar, pun mîna pe un caiet conţinînd contabilitatea vînzărilor sale. Totul a fost trecut în el. De exemplu: Jongkind: „Peisaj”, 100 mii franci; Degas: „Balerină”, 300 mii franci; Nattier: „Scenă galantă”, 800 mii franci. La preţurile acestea (în franci vechi) erau într-adevăr nişte ocazii!... Cu condiţia sa le crezi autentice! Dacă aş fi fost comisarul-estimator al unei licitaţii, aceste capodopere ale imitaţiei s-ar fi vîndut cu mult mai ieftin.

Nu ştiu la cît a apreciat tribunalul activităţile domnului Donjon; cumulase mai multe infracţiuni: vînzările de false tablouri, neînscriere în registrul de comerţ, lipsă de autorizaţie, evaziune fiscală. Ca dealtfel toţi negustorii „la negru”...

V. COMOARA CONTESEI ITALIENE

Cu riscul de a-l dezamăgi pe cititor care, adesea, îşi imaginează într-un chip romanesc modul în care noi, poliţiştii, pornim la anchetarea unui caz, voi mărturisi că în general lucrurile se petrec cît se poate de simplu.

Dimineaţa, la venirea mea la birou, găsesc în mapa cu corespondenţă mai multe note ale parchetului. Una îmi transmite, în vederea deschiderii unei anchete, reclamaţia unei persoane care s-a lăsat escrocată; alta e plîngerea unui pictor plagiat; a treia ne cere o serie de investigaţii la rugămintea unei procuraturi din altă ţară. Anchetele le distribui inspectorilor ce ţin de serviciul meu. Începînd din acel moment, fiecare dintre ei are totala latitudine în materie de iniţiativă; nu sînt obligaţi să-mi relateze amănuntele cercetărilor lor ci trebuie doar să-mi comunice rezultatele. Fireşte, pot să-mi împărtăşească dificultăţile lor... ca şi satisfacţiile.

O altă eventualitate. Un inspector mă anunţă că cineva vrea să mă vadă personal. Ce doreşte de la mine? Mi se comunică în rezumat: reclamaţie sau mărturie. Dacă mi se pare important, îl primesc în prezenţa unui ofiţer de poliţie însărcinat şi cu întocmirea procesului verbal al depoziţiei. Dacă însă cazul său nu necesită intervenţia mea, îl însărcinez cu el pe unul din adjuncţi, care va şti ce urmare să-i dea.

A treia eventualitate: un denunţ, o informaţie, anonimă sau nu, prin telefon, scrisoare sau prezentare personală. În toate cazurile, procedăm cel puţin la o verificare. Rezultatul va fi comunicat parchetului care va decide dacă e sau nu cazul să se deschidă o anchetă. Întrucît trebuie să procedăm frecvent la diverse verificări, obţinem de la judecătorul de instrucţie comisie rogatorie. Se întîmplă de asemenea să continuăm noi anchetele începute de alţi

colegi, în scopul completării lor, sau să căutăm informaţii cerute de către diverse procuraturi din alte ţări.

Dacă povestesc toate acestea anulînd astfel aproape în întregime legenda detectivului ce scormoneşte prin cercuri mai mult sau mai puţin interlope şi care caută personal un caz demn de gustul său pentru vînătoarea de criminali — este pe de-o parte ca să restabilesc adevărul faptic şi pe de altă parte ca să arăt cum într-o zi de primăvară a anului 1952 serviciul meu a ajuns să fie însărcinat să facă lumină într-una din cele mai importante afaceri de trafic de „tablouri de maeştri”.

În cursul unei anchete precedente, am aflat din depoziţia unui martor că soţia unui falsificator, arestat de noi, vînduse cîteva din pînzele produse de soţul său unui oarecare Jakolawsky. Verificarea a stabilit că omul nu e negustor de tablouri. Am cerut să se cerceteze la fişierul central; am aflat astfel vîrsta, domiciliul şi profesia sa: „expert în obiecte de artă”, precum şi faptul că personajul este un emigrant rus, beneficiind de dreptul de rezident privilegiat.

— Domnule Lieuvain, am zis, vrei să vezi mai îndeaproape despre ce e vorba?

A doua zi inspectorul mă anunţă:

— Jakolawsky vinde pe sub mînă tablouri. Nu-i cîtuşi de puţin expert. I-am putea face o vizită.

— Da, dar nu fără o comisie rogatorie eliberată pe numele său. S-o cerem judecătorului care a instruit cazul în care Jakolawsky a fost citat.

În general, judecătorii de instrucţie au încredere în poliţiştii a căror competenţă şi corectitudine profesională au putut-o aprecia.

Surprins în pijama la locuinţa sa de „artist” de pe Rue de la Seine, Jakolawsky e năucit cînd mă aude spunîndu-i:

— Poliţia! Comisarul principal Isnard, de la serviciul de represiune a falsurilor al Siguranţei naţionale. Domnule

Jakolawsky, continui eu imediat după aceea, vă pretindeţi expert în obiecte de artă. În realitate însă, vindeţi tablouri fără să aveţi nici un titlu legal.

— Nu, domnule comisar, se apără el, nu sînt expert... îmi dau doar avizul în legătură cu cutare sau cutare obiect de artă...

— Lăsaţi-o baltă domnule Jakolawsky, ştiţi prea bine că sistemul dumneavoastră de apărare nu face două parale. Datul avizelor, cum spuneţi dumneavoastră, e de competenţa unui expert. Deci, încercaţi să negaţi evidenţa. (La care aş mai putea adăuga că titlul de expert nefiind reglementat prin lege, oricine se poate împopoţona cu această calitate...)

— Dar vă asigur, domnule comisar, că...

— Spuneţi-mi mai bine care sînt mijloacele dumneavoastră de existenţă?

Duelul a fost angajat. Îl las pe Lieuvain să încrucişeze mai departe spada. Eu îi observ.

Jakolawsky neagă totul. Nu, nu e nici expert, nici negustor, nici curtier... Intervin din nou:

— Iată comisia rogatorie eliberată de domnul judecător Lacoste care ne autorizează să procedăm la percheziţionarea domiciliului dv.

Văzusem pe biroul său o grămadă de cărţi amestecate cu teancuri de foi manuscrise şi de diverse alte hîrtii.

— Cercetează toate astea, i-am spus inspectorului.

Pe un colţ de bibliotecă, aşezat mai la o parte, remarc un carnet. Mă apuc să-l frunzăresc trăgînd totodată cu urechea la protestele individului, cum că nu s-ar fi dedat niciodată la tranzacţii ilicite. Încep să-mi pierd răbdarea; tipul mă calcă pe nervi. Mă stăpînesc cît pot, dar nu reuşesc să-mi controlez un gest de agasare făcut cu mîna în care ţineam carneţelul parcurs de mine doar superficial. Din el scapă o mică fişă scrisă de mînă. O culeg de pe jos şi citesc: Vincent, 67x45, perioada Arles, „Lanuri de grîu secerate”, 6

m. — Antonello da Messina, „Capul lui Hristos”, semnat, datat 1453, 2,3 — Guardi, „Capriciu”, aproximativ 70x50, 1,5 m.

— Lămuriţi-mă şi pe mine, domnule Jakolawsky, cum se face că, nefiind nici expert, nici negustor, nici curtier, deţineţi simultan un Van Gogh, un Guardi şi mai ales un Antonello da Messina autentici? Toate astea valorează la un loc milioane nu glumă! Nu-i tocmai rău pentru cineva care nu se ocupă de nici un fel de comerţ şi nu se îndeletniceşte cu nici un fel de activitate remunerabilă!

Jakolawsky e îngrozit.

— Tablourile nu-mi aparţin! Sînt autentice! Am vrut doar să fac un serviciu!...

— Cu alte cuvinte, îi spun eu, vreţi să mă faceţi să cred că opere de asemenea valoare ar fi putut fi încredinţate, în scop de vînzare, unui amărît de curtier clandestin ca dumneavoastră?

— Nu-i pentru prima oară cînd sînt solicitat să vînd tablouri de maeştri, îmi răspunde Jakolawsky.

S-a contrazis şi nici măcar nu-şi dă seama. Mai adineauri afirma că nu se ocupă cu nici un comerţ... Continui:

— Recunoaşteţi, aşadar, că v-aţi mai ocupat cu vînzarea de tablouri!

Individul rămîne mut.

— Încă o întrebare, domnule Jakolawsky. Spuneţi-mi, vreţi cumva să mă faceţi să cred că n-aţi avut nici un fel de îndoieli asupra autenticităţii şi provenienţei acestor tablouri?

— Nu!

Şi se porneşte pe un soi de dialog de surzi, străduindu-se să mă istovească astfel. Lieuvain preia continuarea interogatoriului. În timpul acestei schimbări de ton, observ reacţiile traficantului.

Încetul cu încetul, siguranţa regăsită o clipă după descoperirea fişei, cedează locul descurajării. Îşi dă seama

că odată cu bucăţica aceea de hîrtie am pus mîna pe dovada activităţilor sale frauduloase şi că nu mai are sorţi de scăpare. Se scarpină întruna în creştet, de parcă ar nădăjdui să ţîşnească de acolo o idee salvatoare.

— Las-o baltă, Jakolawsky, îi spun eu. Nu eşti singur în afacerea asta. Sistemul dumitale de apărare e ridicol. Cum se numesc persoanele care ţi-au încredinţat tablourile spre vînzare? Şi unde pot fi găsite?

Se opreşte din scărpinatul capului şi îmi aruncă o privire, în sfîrşit ceva mai sinceră:

— Am primit, condiţional, de la prinţesa Radzinov un tablou de Van Gogh ca să-l vînd.

— Şi celelalte?

— Prinţesa nu mi-a arătat decît fotografii...

Ei bine, afacerea se complică. Există mai mulţi prinţi şi prinţese Radzinov în Europa şi America. Jakolawsky îmi dă adresa celei care domiciliază într-o apropiată suburbie pariziană. Îl las pe Lieuvain să continue interogatoriul şi totodată să-l împiedice pe clientul nostru de a telefona, iar în vremea asta eu urmează să mă deplasez la locuinţa aristocratei ruse. Ies, chem un alt inspector şi în tovărăşia lui plec la Courbevoie.

Prinţesa ocupă un apartament din cele mai modeste. Ne primeşte, la început cu morgă, apoi cu o surprindere bine jucată:

— Poliţie? Cum aşa, poliţie? De ce poliţie? întreabă ea.

— Venim de la domnul Jakolawsky, îi răspund eu pe tonul celei mai alese politeţi, de parcă ar fi fost vorba de o relaţie mondenă. Am dori să vă punem cîteva întrebări...

Auzind numele, se tulbură uşor. Dar această persoană, de o vîrstă, aş zice venerabilă, are pesemne obişnuinţa suişurilor şi a coborîşurilor. Îşi revine instantaneu şi joacă comedie:

— Ce vrea domnul acesta de la mine? Nu înţeleg...

Nu-mi place cînd cineva încearcă să mă ducă de nas. Şi mai ales cînd curtoazia îmi e luată drept fraierealã.

— Doamnă, îi spun pe un ton mai ferm, l-aţi însărcinat pe domnul Jakolawsky să vîndă mai multe tablouri de maeştri. După cum însă ştiţi prea bine, domnul acesta nu are nici un drept să exercite activităţi comerciale. E limpede?

Doamna lasă capul în jos, îşi mută privirea într-o parte, apoi o ridică spre cer implorînd probabil ajutorul cine ştie cărui sfînt protector. Tace.

— Arătaţi-mi tablourile, îi cer.

— Nu le am, murmură ea.

— Atunci spuneţi-mi unde sînt picturile pe care vreţi să le vindeţi ilicit?

— Nu ştiu, răspunse ea.

Încearcă vizibil să cîştige timp. Tonul meu se aspreşte cu un grad:

— Doamnă, dacă veţi continua să vă opuneţi acţiunii noastre, vom fi obligaţi să percheziţionăm la dumneavoastră!

Am spus ce am spus mai mult ca să fac impresie, fiindcă în momentul acela nu avusesem, evident, timpul să cer un mandat expres judecătorului de instrucţie... Dar nimic din cuvintele mele nu putea fi considerat drept o ameninţare *imediată* şi abuzivă; de asta aveam mare grijă; formularea era la *timpul viitor*... dar în aşa fel făcută, încît persoana în cauză putea s-o ia ca un prezent... Dacă stratagema mea nu se prindea pe loc, atîta pagubă! Îl voi expedia pe inspectorul meu să obţină de urgenţă o nouă comisie rogatorie, iar eu aveam să rămîn între timp la prinţesă...

Ameninţarea cu percheziţia a zdruncinat-o însă, lucru simţit de mine.

— Haideţi, doamnă, arătaţi-mi documentele referitoare la aceste tablouri.

Se îndreaptă spre un scrin, îl deschide, scoate de acolo un plic cartonat şi mi-l întinde. Înăuntru e un teanc de hîrtii

şi de fotografii. Recunosc imediat reproducerile după Van Gogh şi Guardi, precum şi după un Gauguin. Nici urmă însă de Antonello da Messina. Ciudat!

Simt că afacerea Jakolawsky, la început atît de simplă, este pe cale să se ramifice. În primul rînd, pentru că, neprovenind, aparent, de la prinţesă, înseamnă că Antonello da Messina a fost furnizat în mod cert de către o altă persoană pe care va trebui, deci, s-o căutăm... apoi pentru că acum a apărut şi un Gauguin de care nu dădusem la traficantul de pe Rue de Seine. Un episod suplimentar de elucidat: să-l fi vîndut Jakolawsky sau să-l fi încredinţat unui alt „intermediar”? Şi cine este acest al treilea personaj?

Va trebui să mobilizez un inspector în plus. Necazul e că tocmai în momentul acesta duc lipsă de oameni. Cum să fac ca să putem porni simultan pe aceste cîteva începuturi de pistă? De-a lungul întregii mele cariere, lipsa de efective a fost genul de probleme care mi-a provocat cele mai mari griji. În cadrul poliţiei, serviciul pentru protecţia proprietăţii artistice a fost întotdeauna ruda săracă... În sfîrşit, de prisos să bat pasul pe loc, făcîndu-mi sînge rău. Reţinem documentele prinţesei, iar pe ea o convoc pentru a doua zi la biroul meu.

În cea de a treia zi a anchetei, după ce reticenţele de uzanţă ale începutului au fost surmontate, prinţesa s-a decis în sfîrşit să vorbească, implicînd mai multe persoane. Şi iată-mă în faţa unei veritabile reţele de traficanţi cu opere de artă. În afara iniţialului Jakolawsky şi a ei însăşi, acum urmează să ne ocupăm de o italiancă din lumea bună stabilită la Paris, de un rus domiciliat la Roma şi de o italiancă măritată cu un cunoscut pictor francez locuind la Paris!

Ghemul devine tot mai încîlcit. Cu atît mai mult cu cît, plecaţi de la trei tablouri suspecte — un Van Gogh, un Guardi şi un Antonello da Messina, cărora li s-a alăturat în

scurtă vreme şi un Gauguin — am sfîrşit prin a ajunge să auzim vorbindu-se de zeci de alte pînze!

Nu vreau să-l plictisesc pe cititor cu o relatare ce riscă să devină sîcîitoare prin repetiţie: interpelări, descinderi, interogatorii, confiscări de corpuri delicte, mărturisiri, procese verbale etc. Iată, în rezumat, ceea ce am descoperit după zece zile de anchetă strînsă:

De conivenţă cu un compatriot domiciliat la Roma, prinţesa rusă s-a însărcinat să vîndă sau să mijlocească vînzarea prin cîţiva intermediari a circa *treizeci* de tablouri provenind din „colecţia personală” a unei „contese italiene”, tablouri declarate de multă vreme de către experţi ca fiind false.

Aceste picturi, ce treceau clandestin prin vamă făcute de cele mai dese ori sul şi ascunse în valize, urmau să fie negociate ca fiind opere autentice aparţinînd lui Rafael, Longhi, Manet, Monet, Corot, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Modigliani.

Alte tablouri erau propuse pe baza fotografiilor, ca de pildă acel Antonello da Messina pe care unul din inspectorii mei l-a găsit sub formă de clişeu la una din intermediarele prinţesei ruse. Tot prin reţeaua aceasta de traficanţi se puteau cumpăra, la preţuri fluctuante dar totdeauna interesante, un Caravaggio, un Tiţian, un Correggio, un Ingres — bineînţeles falşi cu toţii! La valoarea francului din 1952, era acolo marfă de o sută de milioane!

În momentul în care debutase ancheta mea la traficantul de pe Rue de Seine, două din aceste falsuri, Gauguin şi Rafael, găsiseră deja fraieri gata să-i cumpere. Pentru celelalte imitaţii, falsificatorii nu reuşiseră încă să-şi procure certificatele experţilor, indispensabile la vînzare. Atestatul de autenticitate al falsului Gauguin, cel intitulat „Cele două tahitiene” fusese obţinut abia la capătul unor numeroase tribulaţii. Mai întîi, prinţesa rusă îl expediase pe Jakolawsky să consulte un expert; acesta din urmă, conchise că e vorba

de o imitaţie. În ciuda acestui eşec, prinţesa continuă să prospecteze piaţa. Una din cunoştinţele sale, doamna Rosenfeld, născută Biancci, care se ocupa şi ea de tablouri, cunoştea o oarecare doamnă Laura Blancart, ce se îndeletnicea de asemenea tot cu comerţul clandestin. La început doamna în cauză a fost entuziasmată de acest „magnific Gauguin” dar îşi pierdu rapid din ardoare cînd află că nu-l însoţeşte nici un certificat de autenticitate. Totuşi, acest handicap nu o descurajă definitiv. Ea se adresă doamnei Paula Lefaur, proprietara unei galerii de pictură de pe Rue Jacob. Aceasta din urmă primi bucuroasă Gauguin-ul, dar nu-i putu găsi cumpărător din lipsa certificatului.

Atîta rău! Madam Blancart cunoştea un critic de artă în excelente relaţii cu un expert; se duse aşadar la expert zicînd că e recomandată de amicul acesteia şi de data asta succesul fu deplin.

Expertul, un binecunoscut istoric de artă, atestă nu numai faptul că tabloul aparţine penelului lui Gauguin, dar adăugă — fără a avea cea mai mică justificare, bazîndu-se doar pe spusele acestor cucoane — că provenea din colecţia contesei Morasini din Roma şi că unchiul acestei bogate italience, trecînd prin Tahiti, îl cumpărase de la artist în 1893. În realitate, această origine fantezistă fusese născocită de compatriotul prinţesei Radzinov, stabilit la Roma.

Aşa stînd lucrurile, bizuindu-se pe binecuvîntarea „expertului”, (dar ştiind totodată prea bine cîte parale face!), cucoanele Rosenfeld, Blancart şi Lefaur cumpărară Gauguin-ul în părţi egale pentru suma de trei milioane franci (1951), sumă ce fu înmînată doamnei Rosenfeld, care la rîndul ei trebuia s-o expedieze „contesei italiene”.

Apoi, contînd pe un beneficiu substanţial, cele trei cucoane porniră să caute un ultim fraier. Nu izbutiră însă şi, culmea dezamăgirii! În locul cumpărătorului naiv, falsa

capodoperă în jurul căreia se agitaseră atîta, încăpu pe mîna inspectorilor mei care o descoperiră la madam Lefaur.

Am văzut şi eu aceste „tahitiene”, prima oară în fotografie; autenticitatea pînzei mi s-a părut de la bun început dubioasă.

Ea reprezintă două femei polineziene plasate într-un decor sumar. Una din ele ţinea pe antebraţul drept o oală care şedea acolo susţinută ca de un miracol; cealaltă stătea „turceşte” pe jos. Desenul mi s-a părut stîngaci şi lipsit de vigoare. Planurile decorului se confundau, ceea ce este contrar separaţiei riguroase, proprii stilului lui Gauguin. În ceea ce priveşte chipurile, acestea erau lipsite de orice expresie.

Mai tîrziu, am făcut o apropiere între această reproducere şi adevăratele tablouri ale lui Gauguin. Atunci am avut impresia că „femeia în picioare” fusese şterpelită din celebrul tablou „Două tahitiene cu fructe de mango” aflat la Metropolitan Museum din New York, în vreme ce „Femeia ghemuită” îmi aminteam că o văzusem (afară doar de cazul că era soru-sa) în mai multe pînze originale ale lui Gauguin, mai precis în „Tahitiana” pe care o posedă Baltimore Museum.

Confruntarea între reproducerile acestor tablouri şi falsul „contesei” a fost decisivă. Ea confirma impresia mea: cel pe care voia să-l vîndă madam Morasini era împrumutat de la cele două pînze ce pot fi văzute în muzeele americane amintite. Nu trebuia să fii un specialist în materie de Gauguin ca să vezi şi să simţi diferenţa de execuţie existentă între ele. Şi chiar dacă pentru un profan, falsul prezenta un oarecare aer de familie cu cele autentice, examinat mai îndeaproape, diferenţa ar fi trebuit să fie pentru un cunoscător ţipătoare.

M-am întrebat atunci cum se face că un adevărat amator de artă şi cu atît mai vîrtos un expert, au putut să se înşele

atît de grosolan. De atunci am dobîndit convingerea că numărul speculanţilor în materie de artă e mult mai mare decît cel al cunoscătorilor.

Odiseea lui Rafael merită de asemenea să fie povestită.

Contesa Morasini hotărîse să vîndă personal această pînză la Paris. S-a adresat unui compatriot, negustor de tablouri instalat pe Rue Bonaparte şi i-a arătat această „Madonă cu sticletele” despre care ea „garanta” că aparţine penelului lui Rafael.

Dar domnul Arditi, negustorul, nu se mulţumi cu această „garanţie” pur verbală. Suficient de bun cunoscător în materie de pictură, el observă că tabloul în cauză nu putea în nici un caz proveni de pe şevaletul maestrului şi nici aparţine vreunui pictor din secolul său. Ceva mai tîrziu, Arditi avea să-mi spună că lucrarea îi dăduse impresia că a fost fabricată recent, dar că în orice caz era destul de bine imitată. Nobila doamnă îşi luă tabloul şi se duse.

Cincisprezece zile mai tîrziu, însoţit de confratele său Giardo, domnul Arditi trece pe la hotel Frontenac, reşedinţa contesei, ca să examineze „pînzele de maeştri” pe care cucoana reuşise să le aducă la Paris, înşelînd vama, cu ajutorul unei valize diplomatice străine! Printre (falşii) Renoir, Corot, Modigliani, Monet şi Manet, domnul Arditi are surpriza să revadă „Madona cu sticletele”. Contesa moderase însă preţul. Nu mai cerea patru milioane, ci doar cincisute de mii de franci!

Cei doi specialişti îşi dau imediat seama că e vorba de copii, mai mult sau mai puţin reuşite. Nu cumpără nimic, pleacă, dar Giardo, sperînd să facă o bună afacere de unul singur, revine şi-i propune nobilei doamne Morasini:

— 50.000 de franci pentru falsul dumneavoastră Rafael.

— 70.000! replică ea.

— În cazul acesta nu facem tîrgul, încheie discuţia negustorul. Pînă la urmă însă, mai exact după două zile,

contesa vine singură la magazinul lui Giardo aducînd „Madona cu sticletele” pe care i-o cedează pentru suma propusă.

Negustorul, proprietarul unei galerii de tablouri vechi, îşi zisese că, curăţită bine şi „aranjată” un pic, această pînză ar putea fi prezentată drept o creaţie „în maniera lui Rafael” şi, dat fiind preţul redus, găsi un cumpărător.

La cîtva timp după ce începuse să lucreze pe pînză, restauratorul îi telefonează lui Giardo:

— Am curăţat o parte din Rafael-ul dumneavoastră şi am descoperit sub Madona cu pruncul şi sticletele.... un buchet de flori. Să continui?

— Asta-i bună! exclamă Giardo. Să-i fie atribuită lui Rafael, mai treacă-meargă, dar credeam măcar pictura veche

— Veche? Relativ de tot, fiindcă e din secolul XIX! replică restauratorul.

Ceea ce nu-l face să capituleze pe „păcăliciul păcălit”:

— Cu atît mai rău! ripostează el. Restabiliţi starea anterioară a picturii şi forţaţi cît puteţi asemănarea!

Apoi, Giardo scoate tabloul la vînzare. Şi astfel, o contrafacere s-a adăugat alteia.

Văzînd tabloul sau simpla sa reproducere fotografică, cunoscătorul este edificat. Inutil orice examen aprofundat.

Acum un an am admirat îndelung la Galeriile Uffizi din Florenţa „Madona cu sticletele”, una din acele „Madone în piramidă”, cum le picta Rafael, reprezentîndu-i pe sfîntul Ion şi pe Hristos la picioarele Fecioarei. Dincolo de modelajul feţelor, de graţia trăsăturilor — în special cele ale Fecioarei — de tandreţea aceea pe care o iradia, am fost fermecat de decor care amintea de decorurile maeştrilor japonezi. Şi ce culori! Ce subtilitate a tonurilor de verde, de roşu, de galben!

În cazul „Madonei” contesei, penibilă imitaţie a obişnuitelor trăsături ale Fecioarelor lui Rafael, stîngăcia

ţipa. Ochii sînt umil lăsaţi în jos, dar dacă se vor înduioşaţi, nu reuşesc să fie decît indiferenţi, gura este micuţă, dar falsificatorul, prosteşte, a rotunjit-o... copacii decorului sînt nişte pene ridicole! Drapajul rochiei e greoi, culorile vulgare...

Am confiscat tabloul şi, odată ancheta terminată, el ajunse la grefa tribunalului să ţină tovărăşie falsului Gauguin.

M-am întrebat de unde putuse „contesa" Morasini să găsească atîţia falşi Van Gogh, Gauguin, Rafael, Corot, Manet, Modigliani, Antonello da Messina, Monet, cărora li se adăugară în scurt timp un Velázquez, un Tiţian etc., în total treizeci şi două de tablouri.

Interogatoriile doamnelor Radzinov, Lefaur, Blancart şi Rosenfeld duceau mereu la aceeaşi sursă italiană. Mai întîi la Jakolawsky, iar apoi la ele, pusesem mîna pe o abundentă corespondenţă; în dosarul meu această corespondenţă reprezintă 50 de pagini. Din septembrie 1950 şi pînă în octombrie 1951 a avut loc un intens schimb de scrisori între via Torino nr. 10, Roma, domiciliul lui Athanasie Robinov, compatriotul prinţesei ruse din Courbevoie, reşedinţa „contesei" din Roma şi apartamentul parizian al doamnei Rosenfeld, născută Biancci. Scrisorile abundă în detalii privind acţiunile întreprinse în vederea plasării falselor tablouri şi a încercărilor de a obţine autentificarea lor. Ele permit urmărirea cu exactitate a peregrinărilor cutărui sau cutărui Van Gogh, tribulaţiile unui Guardi şi a altor pînze. Cucoanele se dăduseră de ceasul morţii încercînd zadarnic să-i înşele pe negustori, pe experţi, pe amatorii de artă. Zic zadarnic, fiindcă într-un an de eforturi prinţesa rusă nu „cîştigase" pînă la urmă decît 150 mii de franci (vechi) iar madam' Paula Lefaur, proprietara galeriei de pe Rue de Jakob *pierduse* un milion de franci „investit" în falsul Van Gogh.

În scrisorile trimise „contesei” Morasini şi lui Robinov, ca şi în cele primite de la aceştia, reclamaţiile devin din lună în lună tot mai acide. Cînd le recitesc — căci cucoanele împinseseră tipicăreala, sau inconştienţa pînă la a le dactilografia în dublu exemplar! — mă simt asaltat mereu de aceeaşi întrebare: De ce n-au rupt ele pur şi simplu relaţiile după primele, şi costisitoarele, eşecuri? Pentru ce dimpotrivă s-au încăpăţînat să încerce „să se refacă” aducînd la Paris noi falsuri?

Pe atunci, în viitoarea anchetei, n-am avut deloc timpul necesar ca să mă cufund în reflecţii asupra psihologiei escrocului. Încerc să rezolv această problemă acum, cînd scriu o carte. Dacă necinstea ar fi, de fiecare dată sau aproape, bănoasă, răspunsul ar fi simplu: tentaţia cîştigului rapid. Dar oare experienţa nu le-a dovedit că sînt tot atît de înşelate — de către ele însele — ca şi cei pe care încearcă să-i înşele?

Poate că încercau repulsie pentru munca cinstită, considerată prea monotonă şi prea puţin remuneratorie? Posibil, însă suma grijilor pe care şi le-au făcut, neîncetate demersuri la Paris, în provincie şi chiar în străinătate ca să plaseze — zadarnic şi în pagubă! — obiecte pe care le ştiau fără valoare, toate acestea reprezintă o acumulare de oboseală cu mult superioară celei pe care ar fi încercat-o efectuînd tranzacţii normale. N-ar fi trebuit să le descurajeze? Ei bine, se pare că nu.

Ne-am putea gîndi că visul de a manipula mari sume de bani a acţionat asupra lor aidoma unui drog. Cu tabloul sub braţ, umblau de la clientul prezumtiv la cumpărătorul imaginar, ca printr-o ceaţă populată cu fantasme. Ca printr-un deşert în căutarea oazei paradisiace. Ca acei turfişti rămaşi lefteri, care se întorc pe jos de la hipodrom şi pe care a doua zi îi întîlneşti din nou plini de încredere, în faţa ghişeelor unde se fac pariuri.

Aceste cucoane nădăjduiau să găsească nişte fraieri mai mari decît ele. Speranţa aceasta le anima. Dacă ar fi reuşit, ar fi încasat o groază de bani şi ar fi compensat amplu grijile şi neplăcerile. Iar fraierii sfîrşesc întotdeauna prin a se găsi...

De mai bine de cincizeci de ani, din congres în congres, criminaliştii — poliţişti, medici, psihologi, biologi — studiază diversele forme de aberaţie care duc la infracţiune. Lucrările lor pot umple de pe acum o întreagă bibliotecă. Dar cînd le citeşti operele (dealtfel, adesea contradictorii...) marele semn de întrebare rămîne, pînă la urmă, prezent. Nici măcar locul nu s-a schimbat. Nimeni, nicăieri, n-a rezolvat *de facto* problema motivării criminalităţii.

Din corespondenţa amintită mai sus, aflu şi de existenţa unui tablou atribuit lui Velázquez, Intitulat „Bărbatul cu mănuşile”. Contesa voia pe el 35 milioane, adăugind condiţia ca eventualul cumpărător să vină la Roma, ca să-l vadă. Acest preţ, anormal de ridicat faţă de cele precedente, se explica prin faptul că pictura în cauză poseda un certificat de autenticitate semnat de domnul Fioco, marele expert de reputaţie mondială.

Ulterior, preţul „capodoperei” scade totuşi de la 35 la... 20 milioane, apoi la 12 milioane şi în sfîrşit la 3. De ce această vertiginoasă cădere? Certificatul lui Fioco era şi el contrafăcut?

Îmi continui explorările. Iată un Pissarro, foarte frumos zău aşa, cel puţin judecind după fotografie: e vorba de un tablou intitulat „Marele bulevarde din Paris”. Contesa anunţă că lucrarea va fi însoţită de un certificat al expertului Venturi, a cărui semnătură este de asemenea de autoritate. Lucrurile rămîn însă pe loc, întrucît traficanţii nu vor putea niciodată prezenta această atestare.

Din lectura altor două scrisori aflu că agentele comerciale ale contesei s-au întors cu buzele umflate din Elveţia. Se duseseră acolo, cu cataloagele lor de fotografii, să propună

„comorile romane” colecţionarilor elveţieni, reputaţi pentru valoarea operelor de artă ce împodobesc pereţii caselor lor. Li s-a rîs în nas.

Fără îndoială că altele s-ar fi descurajat. Ele însă nu! Ca dovadă, ultima noastră captură. Ea se situează la Marsilia. Acolo am reţinut, cu ajutorul serviciului regional de poliţie judiciară, un german pe nume Fritz Stein. Fugind de ţara sa — şi de trecutul său nazist — personajul proiecta să ajungă în Argentina unde urma să vîndă un fals Van Gogh — „Holde cosite” — pe care încercase, fără succes, să-l plaseze la Marsilia. De unde avea el acest Van Gogh? De la prinţesa Radzinov.

Ea i-l încredinţase cu următoarele recomandări: vindeţi-l în America de Sud, veţi obţine acolo şase milioane, în timp ce în Franţa nu s-ar putea sconta decît pe două milioane.

Zicîndu-şi însă că „vrabia din mînă face totuşi mai mult decît cioara de pe gard”, Stein a încercat să plaseze falsul Van Gogh la Marsilia înainte de a se îmbarca. Imprudenţă fatală, fiindcă ceea ce nu ştia el, era că toţi negustorii de tablouri din Marsilia fuseseră alertaţi de colegii noştri de la poliţia judiciară a oraşului.

Dar nici corespondenţa, nici depoziţiile traficanţilor nu ne-au relevat sursele iniţiale şi reale ale acestei ample operaţii de fabricare a falsurilor. Absolut toţi repetau acelaşi basm: tablourile proveneau din „tezaurul familiei Morasini” — aristocraţie latifundiară şi industrială — avînd nevoie de bani.

Această anchetă, cu întreaga sa succesiune de audieri, confruntări, examinări de scrisori (scrise în franceză, italiană, germană şi engleză), de percheziţii şi de confiscări, ne-a luat două luni. Ajutat de ofiţerii de poliţie Rampont şi Lieuvain, am constituit un dosar avînd circa o sută de pagini. În mai 1952 totul era limpede, ştiam practic totul.

Din nefericire n-am putut-o interoga pe „contesa” italiană, căci de la prima alarmă — vizita la Jakolawsky —,

ea a şters-o din Paris, ca să nu mai revină niciodată. Athanasie Robinov se afla şi el în afara jurisdicţiei noastre. Or, ei erau singurii care ar fi putut, eventual, să ne pună pe urma celui, sau celor, care au fabricat atîtea „minuni”.

Prin intermediul Interpolului am solicitat poliţiei italiene informaţii în legătură cu aceste personaje. Dar transmiterea comisiilor rogatorii internaţionale, schimburile de documente şi de acte de procedură începură să se lungească. Şi cum eram zorit să închei ancheta, m-am decis să plec eu la faţa locului. În iunie, Lieuvain şi cu mine, luam drumul Romei.

Chestorul şef al Oficiului central italian al Interpolului — acesta este titlul pe care îl poartă *il comandatore, dottore* Dosi — este un personaj care mă surprinde în primul rînd prin aspectul său exterior. Acest italian înalt şi solid, e blond cu ochi albaştri. Îşi dezminte însă fizicul germanic printr-o exuberanţă sută la sută latină. Mă primeşte ca pe un vechi prieten, face elogiul şefului meu parizian, mă întreabă dacă Roma îmi place şi dacă cunosc oraşul. Nu? Vom aranja treaba asta *subito.* Eu şi cu Lieuvain vom fi duşi la plimbare. „Si, si, faceţi-mi această plăcere...” Pînă atunci ne aduce nişte cafele, fioros de tari, cu care dealtfel vom fi trataţi de cîteva ori pe zi. O adevărată agresiune împotriva sistemului nostru nervos.

Nu cred să se fi întîmplat adesea ca o anchetă poliţienească să se desfăşoare aşa cum s-a desfăşurat cea care ne-a reţinut o săptămînă în Cetatea Eternă: un amestec constant de util şi agreabil, cu o evidentă înclinare a balanţei spre *dolcele far niente...*

Dimineaţa Lieuvain şi cu mine ne-am dus la Chestura aflată în edificiul Ministerului de Interne. Acolo domnul Dosi ne-a tradus cele cîteva piese din dosarul său şi am lucrat împreună pregătind un plan de atac. După-amiaza, dîndu-se vina pe căldura de iunie care chipurile ar descuraja orice veleitate de activitate poliţienească, sîntem invitaţi la

odihnă. Adică, o elegantă maşină, condusă de un şofer super-amabil, ne poartă spre descoperirea Romei.

Aidoma turiştilor pe care nu-i interesează decît ruinele Forumului, ale Pantheonului, ale Coloseului şi ale Termelor lui Caracalla, admirăm şi noi splendorile vechii civilizaţii romane. La întoarcere, facem o escală la celebra „Cafe Greco" de pe via Condotti, lîngă Piaţa Spaniei. Ni se atrage atenţia că localul a fost deschis în 1760 şi că, loc obişnuit de întîlnire al artiştilor, a fost frecventat — cartea sa de aur, ilustrată cu fotografii, stă mărturie — de Berlioz, Corot, Bizet, Gounod, Stendhal, Baudelaire, Anatole France, Canova, D'Annunzio, Goethe şi multe alte celebrităţi, într-un cuvînt de tot ceea ce lumea modernă numără ca mari nume literare, muzicale, artistice. Seara, sîntem duşi la un spectacol ca să vedem *Aida* de Verdi la opera din Roma.

A doua zi, cînd, copleşit întrucîtva de toate aceste amabilităţi, îmi manifest dorinţa de a o vedea pe „contesă", pe această aristocratică furnizoare a pieţei pariziene în tablouri false şi căreia îi datoram prezenţa noastră în acest magnific oraş, colegul italian răspunde:

— Ah, contesa Morasini? Am convocat-o, dar nu este acasă.

— Şi cînd o s-o putem audia?

— Oh, zise el, curînd de tot...

În aşteptarea momentului crucial în care carabinierii îşi vor fi terminat verificările în cazul „contesei", crescînda noastră nerăbdare — a mea şi-a lui Lieuvain — e domolită de vestea că vom fi duşi la o... audienţă publică a Papei!

Moment emoţionant chiar şi pentru un francmason ca Lieuvain. Amestecaţi printre un grup de vizitatori, sîntem primiţi într-o sală somptuoasă; în întîmpinarea noastră apare un personaj mic, gîrbovit, înveşmîntat în alb, ceea ce îl face să pară şi mai slab, cu o faţă uscăţivă iluminată de doi ochi a căror privire e de o extraordinară intensitate.

Mulţimea, ţinută la distanţă, izbucneşte în urale: „Viva il Papa! Viva il Papa!” Pius al II-lea se apropie şi pe măsură ce i se prezintă vizitatorii, precizîndu-se naţionalitatea lor, adresează fiecăruia cîteva cuvinte în limba sa natală. Nouă, singurilor francezi din acest public restrîns, ne reaminteşte că „Franţa, fiica cea mare a Bisericii, este o prezenţă scumpă inimii noastre...”

După-amiaza se încheie cu admirarea tezaurului de la Sfîntul Petru, cu vizitarea pinacotecii Vaticanului şi a muzeului Latrano.

A doua zi, sosind la Ministerul de interne, îi mulţumesc chestorului, dar îmi exprim încă o dată dorinţa de a vedea ancheta avansînd. „Desigur, atît eu cît şi domnul Lieuvain sîntem fericiţi de a fi putut cunoaşte cîteva din cele mai preţioase comori ale civilizaţiei romane, dar există şi o altă «comoară», aceea a «contesei» Morasini care mă interesează de asemenea. Unde sîntem?”

O dată conversaţia angajată, continui:

— Nu vi se pare că această cucoană e la fel de contesă ca şi dumneavoastră sau eu? Că e vorba pur şi simplu de o aventurieră?

— Si, si, răspunde amabilul chestor Dosi. Ancheta noastră va stabili adevărul. Am pus să fie căutată „la contessa” şi o voi interoga de îndată ce o vom găsi.

Îmi dau seama că această încetineală în mersul procedurii provine din faptul că acest funcţionar superior al Interpolului, nu este decît un intermediar administrativ între noi şi poliţia *activă* italiană. El poate doar să pună în mişcare o acţiune poliţienească, dar nu are nici un drept să se substituie autorităţilor locale. Ca atare, îi remit lui *signor comandatore* o notă conţinînd toate întrebările care doresc să fie puse persoanelor desemnate în ancheta noastră pariziană. Chestorul mă asigură că va prescrie o anchetă aprofundată *ai maresciali di carabinieri.* Cum nu puteam aştepta rezultatul, hotărăsc să ne reîntoarcem la Paris.

Înaintea plecării noastre, domnul Dosi îmi confirmă impresia mea iniţială: titlul de nobleţe al „contesei” este tot atît de fals ca şi tablourile sale. A interogat-o. La început a fost indignată de acuzaţiile noastre, dar apoi s-a prăbuşit strivită de greutatea depoziţiilor martorilor. A destăinuit şi numele furnizorului său de falsuri.

Abia însă după întoarcerea la Paris am aflat de urmările „italiene” ale afacerii noastre.

Signor Giovanni, un anticar avînd un magazin pe via Pirelli la Roma se înţelesese cu numita Morasini ca să încerce să vîndă la Paris tablouri „vechi”, opere ale unor artişti anonimi, care ar fi putut să treacă drept Guardi, Velázquez, Rafael etc.

Giovanni avea un slujbaş pe nume Bertoni, care asigura legătura pe linia relaţiilor comerciale cu „contesa”. Curînd însă, Bertoni a găsit că e mai lucrativ să se substituie patronului său. Ca atare, s-a apucat să şterpelească de la acesta tablouri pe care le revindea lui madam Morasini. Apoi, un nou episod: Giovanni descoperă furtişagurile amploiatului său dar, lucru curios, nu depune plîngere împotriva acestuia decît în momentul în care el însuşi este acuzat că ar fi vîndut falsurile pretinsei contese.

Ce spune Bertoni? El recunoaşte că l-a furat pe patronul său, dar promite să-l despăgubească din vînzarea unei vii pe care o posedă în comuna Terramorcina. Giovanni pleacă într-acolo ca să verifice existenţa reală a gajului.

Acolo, dă peste un oarecare Corti care îi confirmă că Bertoni este într-adevăr proprietarul unei mici vii, că el este cel care l-a luxat ca furnizor de tablouri pentru „contesă”. Ba chiar, l-a însărcinat pe el, Corti, să se ducă în locul său să încaseze suma de 11000 lire.

Astfel, încetul cu încetul, cu paranteze interesante doar pentru anchetatorii italieni, se recompune lista picturilor care au constituit „tezaurul familiei contesei italiene”. Etapa întîi: pînze oferind o asemănare cu cele ale marilor maeştri,

mai întîi cumpărate de la Giovanni apoi furate din magazinul său; etapa a doua: aceleaşi pînze aranjate şi decorate cu semnături prestigioase.

Din listă lipsesc însă „Cele două tahitiene” atribuite lui Gauguin. Adevărul în legătură cu istoria acestei pînze l-am aflat abia mult mai tîrziu. Ea a făcut obiectul unei lungi anchete care ar putea fi rezumată astfel: „contesa” o dobîndise prin intermediul lui Giovanni, de la un oarecare conte Panicelli care o avea de la anticarul Stefano Rafini, care la rîndul său o cumpărase de la un amic, Marco Ricordi, restaurator de tablouri. Pînă aici totul e simplu. În realitate însă... la un anumit moment al anchetei carabinierii obţinură de la Ricordi o ultimă mărturisire:

— În 1949, unul din prietenii mei, Giuseppe Fortunello, venise de la Neapole la Roma ca să-şi caute de lucru în domeniul publicităţii. Era pictor de meserie. M-a vizitat şi a văzut la mine într-o revistă de artă reproduceri după opera lui Gauguin. În aceeaşi seară, a pictat, ca să se distreze, „un Gauguin” transpunînd elemente luate din cîteva reproduceri. După cîteva luni, ca să recuperez costul pînzei şi al culorilor, am vîndut tabloul domnului Rafini.

(Prin urmare, pentru această pînză „pictată din amuzament” de către un oarecare pictoraş, cucoanele Rosenfeld, Paula Lefaur şi Laura Blancart, dăduseră lui madam Morasini... trei milioane de franci!)

Reîntorşi la Paris, şi eu şi Lieuvain aveam un singur regret: şi anume că succesul nostru păstra gustul sălciu al lucrului neterminat, întrucît nu putuserăm elucida anumite puncte obscure... altundeva decît în catacombele de la San-Calisto, pe care fuseserăm duşi să le vedem.

Trec peste alte detalii ca să vorbesc acum de „Marile bulevarde” ale lui Pissarro, tablou pentru care „contesa” făgăduise că va trimite în scurtă vreme un certificat de autenticitate emanînd de la expertul Venturi. Interogat în legătură cu această pictură, Bertoni declară:

— L-am văzut pe domnul Antonio Bondolo într-un atelier copiind după o reproducere în culori un „Bulevard din Paris”. Lucrarea a fost executată într-o singură noapte, pentru domnul Giovanni.

— Doamna Morasini era la curent? îl întrebară anchetatorii.

— Da, fiindcă domnul Giovanni care a cumpărat falsul Pissarro cu 60 000 lire a propus „contesei” ca aceasta să-l vîndă cu un milion de lire!

Şi de data aceasta, mie şi lui Lieuvain ne-ar fi plăcut mult să putem participa mai direct la anchetă. Dar dacă ospitalitatea romană este inepuizabilă, legea e categorică: un poliţist nu are dreptul să ancheteze pe teritoriu străin decît prin intermediul autorităţilor din ţara respectivă. Cu toată amabilitatea sa, chestorul Dosi nu putea transgresa codul de procedură în vigoare. De aici au şi rezultat toate tergiversările care au prelungit — evident, agreabil dar prea puţin eficace — şederea noastră la Roma.

Cu toate acestea, presa italiană a salutat revelaţiile noastre prin titluri sforăitoare: „I carabinieri sulle traccie di una colossale truffa...” (carabinierii pe urmele unei colosale escrocherii). Ziarele romane *Il Momento* şi *Il Tempo* au consacrat spaţii ample descoperirilor carabinierilor şi ale „commissario Guy Isnard della direzione di Polizia...”

Un capăt de hîrtie mîzgălit, găsit în apartamentul lui Jakolawsky a declanşat această „colosală” afacere a „tezaurului contesei italiene”...

Judecătorul de instrucţie a inculpat opt persoane: complicii din Franţa ai traficului „contesei”. Împotriva acesteia a fost emis un mandat de arestare, dar ea a avut grijă să nu mai reapară în Franţa.

Un an mai tîrziu, întîmplarea a făcut ca vizitînd o expoziţie să-l întîlnesc pe domnul Giardo, negustorul care a rămas în braţe cu un „Rafael” nevandabil. Din discreţie n-

am suflat o vorbă despre eroarea sa. El a fost cel care s-a apucat să-mi povestească despre o altă păţanie de a lui.

— Ah, dragă domnule comisar, nu sîntem niciodată la adăpost de eroare. Acum şase luni am cumpărat un Cranach de o excelentă factură. Panoul mi s-a părut a fi de epocă. În plus, purta şi semnul distinctiv al operelor lui Cranach, ştiţi faimosul şarpe înaripat.

Ei bine, încîntat de achiziţia mea, încredinţez tabloul restauratorului meu obişnuit pentru cîteva mici retuşuri, după care trimit o reproducere foto domnului Friedländer, marele expert în Cranach şi epoca lui. Mărturisesc că nu aşteptam din partea lui decît confirmarea oficială a autenticităţii tabloului. Vă închipuiţi, aşadar, decepţia mea cînd primesc următorul răspuns: „... aţi fost înşelat cu acest tablou. Dealtfel, nu sînteţi singurul. Există cincisprezece tablouri asemănătoare în lume. Aparţin unui imitator german, pe nume Rohrich, care le-a pictat între anii 1804 şi 1834!”

Personal am văzut trei din aceşti cincisprezece falşi Cranach. Doi au fost expuşi, mult mai tîrziu, în 1955, la expoziţia noastră de la Grand Palais. Unul provenea dintr-o colecţie pariziană, altul din fondul documentar al Bayerischen Staatsgemäldesammlungen-ului din München. Pe cel de al treilea l-am găsit la castelul Azay-le-Rideau unde fusese trimis, sub formă de împrumut, de către muzeul Versailles.

Această istorisire mă conduce în mod firesc la abordarea capitolului închinat celor traşi pe sfoară.

VI. REGELE GĂGĂUŢILOR ŞI URMĂTORII

Citesc adesea în presă articole ai căror autori se extaziază de „geniul” cutărui sau cutărui falsificator. Aşa de pildă, în revista *L'Express* din 27 august 1973 mă frapează următorul titlu: „Falsificatorii, aceste genii...” E vorba de un oarecare Elmyr de Hory despre care aflăm că plagiază la perfecţie, de exemplu, pe Matisse, Modigliani şi Picasso. Nu e deci nici Matisse, nici Modigliani, nici Picasso. Contrar acestor artişti creatori, Elmyr de Hory nu îndrăzneşte să fie el însuşi decît substituindu-se altui pictor, de vreme ce nu dă nimic original, care să fie al lui. Şi totuşi, ni se propune să-l admirăm! Tare pe această bizară dialectică, el spune de pildă: „Acest sărman Matisse nu avea siguranţa mea de mînă, trebuie să mă strădui să fiu stîngaci cînd îl imit...” Ceea ce nu împiedică ziarele să titreze: „Cel mai genial falsificator al secolului...”!

Iată dar contrafacerea, plagiatul, copiatul, ridicate pe piscurile genialităţii!

Să fie ignoranţa o scuză? Cum am putea-o admite, cînd e de ajuns să intri într-o bibliotecă şi să alegi o carte din formidabila producţie a gîndirii omeneşti, ca să beneficiezi de toate străduaniile care ne-au precedat? Cînd anumite persoane scriu: „Cel mai genial falsificator...” creînd astfel impresia că au descoperit ceva, ei nu fac decît să dea dovadă de ignoranţă şi de lene intelectuală. Ar trebui să ştie că în domeniul artelor originea falsului se pierde în negura timpului. Romanii au „fabricat” multă vreme statuar „grecesc”, întrucît se socoteau incapabili de a realiza ceva mai bun. În tinereţea sa, Michelangelo a sculptat un „cap” şi un „Cupidon adormit” pe care le-a dat drept opere helenistice. Dar nu aceste lucrări i-au asigurat cununa de lauri a nemuririi. Şi fără să ne pierdem în îndepărtatele epoci cînd noţiunile de fals şi de autentic nu erau atît de

precise cum au devenit mai tîrziu, să amintim doar cîteva antecedente hazlii.

Aşa de pildă, în 1841 trăia în Anglia un cărămidar foarte îndemînatic, pe numele său Edward Simpson. În anul acela s-a apucat să confecţioneze... unelte „preistorice” din silex! Apoi, pretinzînd că le-a găsit săpîndu-şi grădina, le-a prezentat „oamenilor de ştiinţă”. Aceştia s-au entuziasmat şi au dat de veste directorilor de muzee. Succes fulgerător! După conservatorii de muzee şi negustorii de fosile, au sosit în goană colecţionarii, cei foarte bogaţi ca şi cei mai modeşti. Ei cumpărară „descoperirile” lui Edward Simpson, care de atunci şi pînă în 1862 a continuat să le fabrice în linişte şi pace!

Acest individ — poreclit în scurtă vreme „Bones and Shirtless”, „Flint Jack”, „Fossil Willy”, „Old Antiquarian”[16] — deveni astfel fondatorul fraudei preistorice în Anglia. Din savantele memorii pe care Dr. Joseph Stevens şi M. Munro le-au scris mai tîrziu despre el, aflăm de asemenea că Edward Simpson devenise chiar *expertul (!)* unui muzeu britanic. El proceda la curăţirea şi clasarea eşantioanelor, dînd totodată „o mînă de ajutor” amatorilor ca să-şi completeze colecţiile!... Această stupefiantă carieră de falsificator s-ar fi încheiat înconjurată de respectul concetăţenilor, dacă un mic incident n-ar fi dus la descoperirea înşelătoriei. Un colecţionar, mai meticulos decît alţii, client dealtminteri al lui „Bones and Shirtless”, domnul Tindall, s-a hotărît să spele uneltele din silex, care erau foarte murdare, dispensîndu-se de „ştiinţa” maestrului. Or, sub acţiunea apei calde, unele din aceste silexuri cioplite s-au sfărîmat în bucăţi. Cu această ocazie, domnul Tindall băgă de seamă că fuseseră lipite între ele cu... piatră acră fiartă!

[16] „Oase fără cămaşă"; „Jack-Silex"; „Willy fosilă"; „Bătrînul cioburi-vechi" (N.T.)

Edward Simpson îşi sfîrşi zilele în închisoarea din Bedford. Pînă în 1862, deci timp de douăzeci şi unu de ani, înşelase o lume întreagă. Şi dacă ar fi să se decearnă un premiu pentru cea mai genială escrocherie, eu aş vota cu siguranţă pentru el. Iar dacă ar fi să se acorde cuiva coroana de rege al nătăfleţilor, cel care ar merita-o neîndoios, ar fi directorul muzeului britanic care l-a angajat pe Edward Simpson.

În 1885, „Fossil Willy" avu un epigon în persoana unui oarecare William Smith, poreclit de asemenea „Snake Willy" sau „Skin and Grief"[17]. Acesta instalase pe undeva prin Yorkshire o „fabrică de unelte preistorice din piatră, urne antice şi unelte din silex de toate felurile". În vremea asta în Franţa, mai precis în Picardia, erau confecţionate „securi antediluviene" şi „statuete celtice" pe care muzeele din Abbeville şi din Saint-Germain-en-Laye se grăbiră să le cumpere.

Cronica istorică a falsurilor în materie de artă abundă în episoade înspăimîntătoare... şi uneori comice. Nu stă în intenţia mea să revin aici asupra „faptelor de arme" ale falsificatorilor care au animat, în felul lor, istoria artelor. Dacă am amintit cele două anecdote precedente, a fost numai şi numai ca să explic reticenţa mea în faţa folosirii termenului de „geniu" atunci cînd e vorba de falsificatori. Aceştia au fost într-atît de numeroşi, încît titlurile şi calificativele ar trebui să fie distribuite cu lopata.

Nu, experienţa m-a învăţat că un falsificator nu e „genial" decît în măsura în care are de-a face cu un fraier. Unul nu merge fără celălalt.

Cum s-ar putea explica altminteri incredibila înşelătorie a cărei victimă a fost lordul Howard? Acest bogat aristocrat britanic, colecţionar pe cît de risipitor, pe atît de incompetent, a cumpărat de la un negustor englez pentru suma de 2890 franci-aur (!) o placă de oţel pe care era înfăţişată judecata lui Hristos. Vînzătorul reuşise să-l facă să

[17] „Willy Şarpele"; şi, literal: „Piele şi necaz" (N.T.)

creadă că această „operă” fusese gravată de către un *centurion, martor al supliciului!* Ceva mai înainte atribuiam coroana de rege al păcăliţilor unui director de muzeu englez. Mă gîndesc acum însă că lordul Howard ar fi fost un concurent serios.

Dacă cineva este atît de ignorant, încît să nu ştie că pe vremea romanilor arta metalurgiei era încă departe de a fi inventat oţelurile, atunci... Atunci falsificatorii au toate atuurile în mînă. Iar regele păcăliţilor va avea încă multă vreme emuli.

În 1952, cu prilejul unei anchete în legătură cu nişte falsuri după maeştri italieni, am pus mîna pe o pînză semnată Boscoli. Era o „Coborîre de pe cruce”. O examinez. E pictată cu multă grija. Dar, printre instrumentele ce zăceau la piciorul crucii şi care serviseră la răstignirea lui Hristos, remarc, chiar în primul plan, cît se poate de vizibil, un superb cleşte... unul din modelele curente aflate în fierării. Cumpărătorul — găgăuţă, nu-l văzuse. Or, acest simplu detaliu ar fi fost de ajuns ca oricine să respingă de la prima aruncătură de ochi această pictură despre care vînzătorul afirma cu toată seriozitatea că ar fi din secolul al XVII-lea... O a doua aruncătură de ochi, de astă dată într-o enciclopedie, ar fi scos la iveală că în veacul al XVII-lea n-a existat nici un fel de pictor renumit răspunzînd la numele de Boscoli. Ei bine, în ciuda acestui ansamblu de probe dovedind falsul cel mai grosolan cu putinţă, tabloul fusese vîndut, cumpărat şi acum din nou vîndut. În momentul în care îl confiscam ca să motivăm o inculpare, tocmai fusese plătit cu suma de 2 milioane franci...

Cînd „geniul” întîlneşte credulitatea (hrănită cu ignoranţă) şi cînd singurul criteriu al cumpărătorului este realizarea unui „bun plasament”, studiul psihologic al fraierului mi se pare gata făcut.

Bineînţeles, înşelătoria cea mai ordinară şi deci cea mai răspîndită, constă în vinderea unei copii drept original. Şi

aici, vînzătorii fără scrupule mizează pe sărăcia de cunoştinţe în materie de artă a amatorilor ocazionali care ignoră faptul că originalul tabloului pe care îl cumpără se află într-un mare muzeu — uneori la trei staţii de metrou de locuinţa acestora — sau în vreo colecţie particulară, dar bine cunoscută.

Aşa de pildă, nişte „curtieri” şmecheri au prezentat unui proaspăt îmbogăţit care dorea să-şi împodobească pereţii celei de a doua reşedinţe a sa, recent cumpărată în regiunea Anjou, un magnific tablou intitulat (fără ironie) „Cunoscătorii”; după afirmaţia lor, era un Daumier. În sprijinul spuselor i-au arătat, lipită pe dosul tabloului, o reproducere a lucrării originale. Aceasta din urmă figura într-un catalog de vînzări cu următoarea menţiune: *„The connoisseurs,* canvas 40 by 32, formerly Feydeau, collection Mrs E. Jonas, collection New York, photo Rosemberg”. Acestui „atestat”, negustorul adăugase, cu cerneală, o aproximativă traducere în franceză: „Cunoscătorii” de Daumier, actualmente în colecţia doamnei E. Jonas, New York” şi ca să dea şi mai multă greutate, conchisese: „a făcut parte din vechea colecţie Wappleton”. Or, toate acestea se refereau la *pedigrée*-ul autenticului Daumier şi fireşte nu a falsului, a copiei pe care escrocii o vîndură victimelor.

Arsenalul de artificii folosite pentru tragerea pe sfoară a cumpărătorilor e incredibil de divers. Aşa stînd lucrurile, e de înţeles că unii se lasă prinşi. Cum să discerni frauda cînd negustorii vînd desene originale, eboşe, schiţe în creion aparţinînd unor artişti cunoscuţi, completate însă în prealabil de alţii? Fireşte, în cazul de faţă, e vorba doar de nişte schiţe în creion, de începuturi de studii pe care le găseşti întotdeauna printre hîrtiile lăsate după moarte, de pictori sau sculptori în ateliere. Achiziţionate la preţuri derizorii, ele prezintă pentru cumpărător un singur interes: acela de a avea ştampila *autentic* aplicată la vînzare.

Cum proceda unul din aceşti negustori? Amesteca printre eboşe şi desene mai finisate; cumpărătorul naiv, crezînd că tot scotocind a dat peste ceva de valoare, se grăbea să-l cumpere. La acelaşi negustor, un pastel menit să treacă drept un Manet fusese dibaci plasat în nişte mape pline cu desene originale. Dacă un client se interesa, i se răspundea:

— Da, e „Figura unui tînăr orb” de Manet...

Şi adăuga, pe un ton de confidenţă amuzată, desigur ca să dea mai mult relief şi, în special, mai multă autenticitate mărfii:

— Este portretul fiului nelegitim al artistului...

Anecdota astfel ticluită, cum că pastelul ar fi fals, îl convingea pe găgăuţă de contrariul şi... cumpăra pretinsul Manet.

Înnobilarea mincinoasă a cutărui sau cutărui obiect de artă, acreditează într-atît de bine originile sale dubioase, încît faptul că unii se lasă păcăliţi devine scuzabil. Mă gîndesc aici la alte creaţii, în afara picturii, întrucît serviciul meu nu s-a ocupat numai cu tablouri false, ci şi cu alte forme de contrafacere, cum ar fi de pildă, ceramica.

În decembrie 1952, într-un ziar de dimineaţă apărea următorul titlu: „Prin vamă au trecut mai multe vase de Sèvres decît produce Manufactura”. Ziarul exagera întrucîtva, dar nu-i mai puţin adevărat că au fost exportate numeroase vase deliberat atribuite celebrei manufacturi din Sèvres. În cazul de faţă, informaţia apărută în ziar se referea la activităţile unui artizan din Marsilia care expediase un număr apreciabil de asemenea vase în Elveţia. Interogat de către anchetatorii serviciilor vamale, el a indicat numele unui comerciant parizian care i le furniza. Parchetul marsiliez a transferat afacerea celui din departamentul Sena, şi astfel am fost însărcinat cu anchetarea cazului.

Odată descoperit, negustorul a opus la început întrebărilor mele răspunsuri ce dovedeau un anumit aplomb:

— Nu vînd vase „de Sèvres” ci „în genul celor de Sèvres” îmi spuse el.

— Păcat numai, i-am replicat, că aţi imprimat pe ele şi o marcă ce reprezintă analogii supărătoare cu marca manufacturii din Sèvres.

Şi i-am arătat cei doi L îngemănaţi, simbol caracteristic al mărcii aplicate pe porţelanurile emailate.

Atunci îşi pierdu din siguranţă şi se grăbi să precizeze:

— Cumpăr vechi porţelanuri albe şi le decorez imitîndu-le pe cele de Sèvres... dar nu le vînd drept Sèvres...

De cîte ori aveam nevoie să mă informez în probleme de ceramică, mă adresam expertului Jean Nicolier. Erudiţia lui în materie îngloba pînă şi dificultăţile tehnice şi artistice întîmpinate de falsificatori. Tot el mi-a indicat cum poate un amator avizat să dejoace capcanele ce i se întind.

— Falsul perfect, mi-a explicat el, ca şi crima perfectă, nu există. În viaţa de toate zilele, falsificatorul are prea puţine şanse ca să cîştige pe toate fronturile. Mai exact, pe fiecare din ele pierde cîte ceva. Una din principalele cauze ale acestui eşec relativ, e preţul de cost. O copie perfectă cere asemenea răbdare şi asemenea căutări, încît n-ar mai putea fi rentabilă. Ca atare, falsificatorul trebuie să se mulţumească cu o copie aproximativă; bineînţeles, ea nu va înşela pe toată lumea, dar oricum se vor găsi suficienţi cumpărători şi mai are şi avantajul să coste mai ieftin.

Metoda cea mai eficace de a obţine rezultate bune este specializarea. Falsificatorul cel mai primejdios este cel care, în afara îndemînării, cunoaşte şi iubeşte cu adevărat creaţiile pe care le imită. Cazul falsificatorului dv. e din cele mai simple. Individul s-a mulţumit să aplice pe un suport vechi, rămas alb, o decoraţie mai mult sau mai puţin izbutită. În Germania, s-au făcut lucruri sensibil mai bune;

prin 1943 falsificatori de talent au reuşit excelente trucaje pe porţelanuri de Saxa.

Se întîmplă uneori ca o figură de pe un vas vechi, prea puţin decorat, să se pomenească îmbogăţită cu o tuşă de roş-corai pe jachetă, cu un galben intens sau cu un prea frumos negru pe cine ştie ce alt element al costumului, ca să nu uităm aurul care va completa ornamentarea unei farfurii, bineînţeles „de epocă”. Oricît de mare ar fi însă masa falselor obiecte de artă capabile să ispitească pe profani, există totuşi mijloace de a evita trasul pe sfoară, fără să fii specialist în toate domeniile: şi anume, avizul experţilor.

— Cu alte cuvinte, păcălit e numai cel care vrea să fie?

— Ah, domnule comisar, din păcate lucrurile nu stau chiar atît de simplu. Cunoaşteţi păţania întîmplată regelui Ludovic al XVIII lea?

— Nu.

— Ei bine, acest monarh era proprietarul Manufacturii din Sèvres. Ar fi trebuit, deci, să fie bine informat. Şi totuşi, a cumpărat false farfurii de Sèvres datînd din secolul al XVIII-lea avînd marginile cu fond turcoaz, iar în mijloc busturile prinţilor şi prinţeselor Casei Regale! Or, stilul şi modelul erau cu totul necunoscute în *propria sa* manufactură! Era un gen de fals care nu imita nimic... afară doar de marca fabricii.

Aş fi putut oare să nu includ într-un capitol consacrat escrocheriilor acest uluitor episod? Cui să revină, deci, coroana? conservatorului muzeului englez, lordului Howard sau lui Ludovic al XVIII-lea?

Serviciul meu s-a ocupat şi de covoare. În 1957 şi 1958, Camera Sindicală a importatorilor de covoare orientale, depusese plîngere împotriva vînzării de false covoare orientale, organizată la Paris, în suburbiile capitalei şi în provincie. Plîngerile sfîrşiră prin a ajunge pe biroul meu. Dacă vorbesc aici de această problemă e fiindcă ancheta

mi-a permis să cunosc o altă categorie de profani care se făIesc, de exemplu, că şi-au procurat un rarisim covor din „Corchorus”. Or, dacă deschizi dicţionarul citeşti în dreptul cuvîntului „corchorus olitocius”: plantă fibroasă din care se obţine produsul textil denumit iută” (iar iuta slujeşte la fabricarea celor mai ordinari saci). Simplu, nu?

Escrocheria cu false covoare orientale nu era însă la fel de simplă.

De cîţiva ani, negustorii remarcaseră o surprinzătoare proliferare a unor afişe cu aspect oficial. Aparent aceste afişe nu aveau nimic publicitar, în sensul comun al termenului, întrucît, albe ca şi afişele administrative, ele aveau imprimate cu caractere groase: AVIZ şi mai jos: ÎN BAZA LEGII...

Afişul spunea că o „vînzare a unor bunuri confiscate” va avea loc în cutare edificiu public. Unele dintre aceste afişe specificau: „vînzare de covoare persane provenite de la Vama centrală”. Altele precizau: „punere în vînzare şi lichidarea a mai multor tone de covoare persane”, sau „vînzare de covoare persane după expoziţie”, ori: „Desfacere în urma falimentului”.

Această concurenţă sfîrşi prin a-i nelinişti pe negustorii cu firmă; ei alertară sindicatele, care la rîndul lor îmi cerură o anchetă în legătură cu aceste „vînzări în urma confiscării” a căror multiplicare în întreaga Franţă căpătase proporţii anormale.

Inspectorii mei descoperiră că toată afacerea pornise încă din februarie 1935, dată cînd o fabrică din nordul Franţei specializată în ţesutul covoarelor, arsese. O parte din covoare putuse fi recuperată. Marfa fu cedată pentru suma de 58 mii de franci unor negustori de bîlci, unor „ambulanţi”. Pînă aici, totul era perfect normal. Mai tîrziu însă, aceste covoare botezate „orientale” şi „salvate de la sinistru” proliferară, ajungînd să fie vîndute *timp de un an* întreg în toată ţara.

Frauda era evidentă. Într-adevăr, dacă legile din 1906 şi 1930 îi autorizează pe negustorii ambulanţi să practice vînzări „de lichidare”, deci în afara circuitelor comerciale tradiţionale, nu-i mai puţin adevărat că se stipulează că aceste vînzări nu pot fi făcute decît în limitele „unui inventar depus prealabil”, ceea ce, evident, interzice orice fel de reaprovizionare. Or, iată că nişte societăţi situîndu-se pe poziţii de angrosişti şi folosind negustorii de bîlci, au profitat nu numai de incendiul uzinei amintite ca să adauge „covoarelor recuperate” produse scoase direct din depozitele lor, dar au mai şi pus pe piaţă covoare declarate ca fiind „salvate”, de la o inundaţie imaginară, atribuind acestor articole de fabricaţie industrială diverse denumiri orientale.

Încurajaţi de succesul lor, negustorii ambulanţi au organizat „expoziţii cu vînzare” în cadrul cărora, în afara cîtorva covoare persane originale, ei comercializau fără jenă modeste produse ale fabricilor franceze. Cînd îşi dădeau seama de înşelătorie, naivele victime n-aveau nici o posibilitate să se plîngă, deoarece cumpăraseră produsele fără taloane de garanţie. Era prea tîrziu ca să mai reclame. „Expoziţia” odată închisă, ambulanţii plecaseră fără să lase vreo adresă şi cine ştie prin care alt oraş îşi făceau acum mendrele.

În 1957 aceşti escroci inventară o altă stratagemă. La 17 mai poliţia din Strasbourg confiscase 109 covoare „orientale”. Tribunalul nu putuse stabili însă, în cadrul procesului ce urmase, caracterul ilicit al vînzărilor. Ambulanţii fură aşadar eliberaţi. După ce-şi recuperară marfa le veni ideea să se folosească de acest incident judiciar şi răspîndiră imediat afişe: „De vînzare 109 covoare confiscate”.

Şmecheria se dovedi cu adevărat „genială” pentru că, văzînd anunţul, fraierii se gîndiră (ca şi în cazul „incendiului” sau al „inundaţiei” repetate la infinit):

„Covoare confiscate”, deci vîndute la mezat, deci cu siguranţă mai ieftine. Hai să dăm fuga că facem o afacere straşnică!...

În felul acesta, cele 109 covoare confiscate se transformară în cîteva mii în toată Franţa. Cu toatele aveau denumiri pe cît de prestigioase, pe atît de false: Buhara, Tabriz, Keşan, Şiraz,... Ba mai aveau şi nişte sigilii de plumb pe care naivii le credeau aplicate de serviciile vamale (ca să nu vorbim că şi specificarea „provenite din Vama Centrală” era la fel de ridicolă deoarece, în cazul în care ar fi fost vorba de covoare orientale autentice, importul lor n-ar fi fost posibil decît pe această cale!)

Înşelătoria era cu atît mai abilă, cu cît ea se prevala de legile din 1906 şi 1930, destinate tocmai contracarării acestui gen de manevre! Cum procedau escrocii în materie de covoare orientale? Ei îşi organizau vînzările în localurile primăriilor, de preferinţă în suburbii (de pildă la Sèvres sau Pantin) ori în provincie, ori în clădirile aparţinînd serviciilor municipale. Edilii şi funcţionarii principali erau cu atît mai lesne de înşelat, cu cît aceşti oameni erau prea puţin versaţi în legislaţia comercială specială privind acest soi de vînzări. În plus, negustorii ambulanţi însoţeau cererile lor de autorizaţie — în virtutea legilor din 1906 şi 1930 — de anumite donaţii băneşti în contul Casei Şcoalelor ori ale Crucii Roşii.

Funcţionarii municipali ignorau că „soldări” identice avuseseră deja loc în cursul săptămînilor şi lunilor precedente într-o serie întreagă de alte localităţi.

Această incredibilă escrocherie a durat cîţiva ani şi a sfîrşit prin a avea repercusiuni internaţionale, întrucît a lezat grav comerţul franco-iranian. Guvernul de la Teheran avea toate motivele să fie surprins constatînd diminuarea exportului în Franţa a covoarelor persane în timp ce piaţa franceză era, simultan, inundată de aceste produse

La 17 martie 1961, după ce serviciul meu încheiase lunga şi minuţioasa sa anchetă menită să descopere sursele fraudei (prilej cu care am descoperit că pînă şi un mare avocat parizian şi un magistrat, ambii cunoscuţi în cercurile selecte ale capitalei se lăsaseră duşi de nas de escroci!) am fost convocat la o reuniune la ambasada Iranului. În afara ambasadorului, preocupat de pregătirea apropiatei vizite a Şahinşahului la Paris, mai asistau reprezentanţii Camerei de comerţ franco-iraniană, ai Federaţiei naţionale de decoraţii interioare, ai Grupului pentru protejarea covoarelor, ai Camerei sindicale a importatorilor de covoare orientale, ai Companiei de experţi în covoare şi tapiserii de pe lîngă vămile şi domeniile franceze, domnul Pierre Lainé, directorul lui France-Tapis, consilieri juridici ai reprezentanţei diplomatice iraniene, precum şi comercianţi francezi.

Toată această reuniune de înaltă competenţă era neliniştită de faptul că, în ciuda recentelor procese, tribunalele nu dispuneau întotdeauna de mijloacele juridice necesare pentru a dejuca manevrele traficanţilor şi a-i condamna, punînd astfel capăt definitiv operaţiunilor acestora. Fu elaborat un memoriu pe care reuniunea îl adresă Preşedinţiei Consiliului de Miniştri, ministerelor franceze de Externe, Comerţ, Finanţe şi Economie, Industrie, Agricultură şi Interior. Memoriul solicita ca miniştrii vizaţi să-l invite pe colegul lor de la Justiţie „să atragă atenţia tuturor procurorilor generali asupra interesului pe care l-ar prezenta deschiderea unor acţiuni judiciare” şi preconiza de asemenea publicarea a două noi decrete menite „să reprime mai viguros” manevrele negustorilor de false covoare orientale.

În aşteptarea acestor măsuri legale, s-a luat hotărîrea să se impună magazinelor de covoare redactarea unor certificate de garanţie mai explicite; negustorii urmau să facă o distincţie mai netă, pentru uzul cumpărătorilor, între

„covor original” şi „covor de tip...” Paralel cu aceste norme de vînzare mai severe, i se cerea şi poliţiei să exercite un control mai riguros.

Personal nu mă ocupasem din cale-afară de intens de această afacere deşi ea depăşea sensibil ceea ce unii numesc „o ceartă între negustorii de covoare”. Dar zelul anchetatorilor serviciului meu îi dăduse dimensiuni internaţionale neaşteptate. La acea epocă — înainte deci de stabilizarea francului şi marea expansiune economică a ţării — francezii cheltuiau anual aproape cinci sute de milioane de franci pentru achiziţionarea de covoare autentic persane. Ca să-l duci pe careva de nas, era suficient să-i joci pe dinaintea ochilor cîteva denumiri exotice, dintre acelea care te fac să visezi.

Fireşte, nu e o senzaţie plăcută să te trezeşti mofluz, în postură de fraier. Nimănui nu-i place aşa ceva. Poţi întîlni zilnic persoane care recunosc că s-au înşelat, ori au fost înşelate în cutare sau cutare problemă, exceptînd însă arta! Încă în secolul al XVII-lea Cardinalul de Retz nota: „Sînt domenii în care e lucru obişnuit ca lumea să se vrea înşelată”. Mai aproape de zilele noastre, François Mattey, custodele Muzeului de arte decorative, remarca în ce măsură credulitatea e dublată de orgoliu: „Dacă concetăţenii noştri se arată sceptici şi neîncrezători din principiu, cînd e vorba de opere de artă adoră să se lase traşi pe sfoară: atunci e în joc amorul lor propriu.”

E o ciudată reacţie de vanitate „intelectuală” pe care am constatat-o adesea la cei care, decît să depună o plîngere, preferă durerea.. . financiară a victimei.

— Cum? Tabloul meu nu-i autentic? Dar e semnat Corot!

La această exclamaţie de găgăuţă tras pe sfoară, criticul de artă Charles Oulmont răspundea:

— Dintr-o sută de tablouri autentice aparţinînd unor maeştri, semnate sînt doar zece. Şi dimpotrivă, la o sută de falsuri optzeci poartă semnătură...

Iar Alfred Capus adăuga:

— Corot este autorul a trei mii de tablouri, dintre care zece mii au fost vîndute americanilor!

Proprietarul unei opere de artă — lucru văzut de mine nu o dată — simte o bucurie fără seamăn cînd i se admiră achiziţiile. Ca să vorbească de Rembrandt-ul *său,* de Picasso-ul *său,* el găseşte accente emfatice, orgolioase, un ton suficient pe care nu i-l auzi niciodată cînd e vorba de alte cumpărături, tot atît de costisitoare. El vrea să dovedească profunda sa cultură; el face din treaba asta o chestiune de standing intelectual. Bogăţia trebuie să se îngemăneze cu civilizaţia şi rafinamentul. Şi dacă într-o bună zi cineva îi spune că faimoasele sale capodopere nu sînt din păcate decît biete falsuri, el îşi va ascunde ruşinea în spatele unei explozii de indignare şi demnitate ultragiată.

Dealtfel, cînd e vorba de acest soi de vanitate intelectuală, importanţa cheltuielilor nu mai reprezintă nimic. Amatorul care a crezut că realizează o operaţiune măgulitoare pentru amorul său propriu (dar şi un plasament fructuos) plătind două mii de franci o pînză de Soutine, nu va accepta cu plăcere adevărul şi anume că, departe de a fi obţinut un rabat senzaţional şi a fi fost mai deştept decît negustorul, s-a dovedit în realitate că nu-i decît un snob imbecil.

Am constatat şi eu, după ce mulţi alţii o constataseră înaintea mea, că profanii ataşează semnăturii o importanţă atît de mare, încît de cele mai dese ori simpla sa prezenţă este de ajuns ca oamenii să se lase înşelaţi. Ei văd în semnătură o garanţie de autenticitate. Şi cînd te gîndeşti că o secundă de reflecţie ar fi de ajuns ca să le aducă aminte că lucrul cel mai uşor de imitat e tocmai o semnătură, chiar şi una aşezată la marginea de jos a unui tablou. Reamintesc în treacăt „colecţionarilor” improvizaţi şi imprudenţi că de-abia din secolul al XVII-lea artiştii au luat obiceiul să-şi semneze operele. Să nu se lase aşadar fascinaţi dacă

scotocind prin prăvălia unui negustor de vechituri „pică” peste un tablou din secolul al XV-lea.... semnat!

De la începutul activităţii mele de vînător de falsificatori şi mai cu seamă din momentul în care mi-am dat seama că mulţi cumpărători devin victimele escrocilor fiindcă în locul operei de artă ei caută numele prestigios al autorului, m-am apucat să studiez această problemă a semnăturilor. Am aflat cu acest prilej o seamă de episoade curioase din istoria picturii. În secolul al XIV-lea, cînd obiceiul de a semna nu era defel practicat, au existat totuşi unii artişti care o făceau. De pildă, Simone Memmi, zis şi Simone Martini, semna „Simon de Cenis” sau dacă îi dăm crezare lui Vasari: „Simon Martini”. La fel, Andrea di Cione, zis Orcagna a aşternut următoarele cuvinte la baza frescelor pe care le-a pictat în capela Strozzi: „Anno dominici MCCCLVII. Andreas Cionis de Florentia me pinxit”. În ceea ce îl priveşte pe Michelangelo, se pare că n-a semnat decît o singură operă de a sa, „La Vergine della Febbre” şi asta dintr-un motiv cu totul întîmplător. Intrînd maestrul într-o bună zi în capela „della Vergine Madre della Febbre” de la San-Pietro, a dat acolo peste un grup de turişti sosiţi din Lombardia care se extaziau şi nu mai conteneau cu laudele la adresa sculpturii sale în marmoră „Pietà”. Îl auzi pe unul din vizitatori întrebîndu-l pe altul cine este sculptorul, autorul acestei minunăţii, iar pe celălalt răspunzînd:

— Păi, e cocoşatul nostru din Milano....

Cocoşatul în cauză era un artist pe nume Cristofo Solari.

Michelangelo nu spuse nimic, dar îi displăcu faptul că munca sa e atribuită altuia. Şi atunci, lăsîndu-se într-o noapte închis în capelă, îşi gravă numele pe statuie.

În general maeştrii italieni, ataşaţi caselor pontificale sau princiare, cărora le consacrau întregul lor talent, nu-şi semnau operele. E cazul lui Correggio, Rafael sau Veronese.

Fără intenţia de a mă lansa într-un expozeu, dar fiindcă tot sîntem la acest capitol, voi aminti de asemenea că

„maeştrii pietrari” care au decorat catedralele noastre, imagiştii de geniu care au desenat frescele din bisericile noastre, cei care au cioplit marmora monumentelor funerare, îndemînaticii artizani care sculptau lemnul şi fildeşul, nu se osteneau să lase numele lor posterităţii. În epoca ogivelor, doar cîteva monumente purtau, disimulate în vreo înfloritură de piatră, numele autorilor lor. În Evul Mediu şi în Renaştere, artiştii care-şi înscriau pe latineşte numele pe operele create erau de asemenea rari. În secolul al XIV-lea, ei se mulţumeau să semneze pe rama tabloului, iar în secolul al XV-lea, introduceau, în chip de semnătură, autoportretul lor în compoziţia făcută. În „Şcoala de chipuri” a maeştrilor flamanzi din secolul al XV-lea, artistul se introducea în scena pe care o picta, dar ocupînd un loc modest. Aşa de pildă Jean Cousin s-a reprezentat în figura-bust, plasată în partea de stînga jos a tabloului intitulat „Judecata de apoi”. Singurul care n-a practicat această manieră de a semna a fost Van Eyck.

În ceea ce îl priveşte pe Rembrandt, acesta semna fie cu caractere obişnuite, fie cu prima jumătate a numelui său. Ca atare, n-am fost surprins constatînd cu prilejul unor vizite la diverse muzee semnături diferite ale acestui maestru figurînd pe pînze autentice. Uneori chiar îşi ortografia numele în mod fantezist; pe unul din tablouri am văzut: Rambrandt, 1633.

Se ştie că Rubens a semnat de puţine ori şi unii autori afirmă că a renunţat definitiv la semnătură în urma călătoriilor făcute în Italia. Pe unele din operele atribuite lui, figurează o monogramă: PPR; ea ar putea însă fi doar sigla atelierului său. Lucas Cranach îşi semna operele într-un chip original: el desena într-un colţ un dragon înaripat şi încoronat, ţinînd în gură un inel. Un alt pictor, mult mai puţin cunoscut, D. Vinckenboons punea ca semn de recunoaştere a operelor sale... un cintezoi cocoţat pe o creangă, căci în flamandă „Vinck” însemna cintezoi, iar

„Boon” copac. Italianul Benvenuto Tisio, zis şi Garofalo se mulţumea cu o monogramă în formă de garoafă.

Studiul semnăturilor sau al semnelor care le ţin locul oferă un mare interes, deşi prezenţa lor nu probează neapărat autenticitatea cutărui sau cutărui tablou. Independent de faptul că numeroşi maeştri, ca de exemplu Caravaggio, nu-şi semnau aproape niciodată operele iar că alţii o făceau doar întîmplător, trebuie să ştim dacă avem de-a face cu o semnătură autentică şi dacă, în acest caz, tabloul a cărui factură e dubioasă aparţine totuşi semnatarului. Cei interesaţi vor căuta să determine dacă semnătura respectivă a fost trasată „în pastă moale”, deci în momentul confecţionării tabloului, sau după. În acest scop există un întreg arsenal de mijloace tehnice asupra cărora voi avea prilejul să mai revin.

Prin urmare, mulţi dintre cei înşelaţi n-ar mai fi căzut victime înşelătoriei, fireşte cu condiţia de a cunoaşte aceste posibilităţi tehnice şi de a consulta, înainte de achiziţie, un expert. Ca, de pildă, acel impenitent colecţionar care a fost Dr. Jusseaume, şi care poseda, numai el, 2414 lucrări de Corot dintre care, după cum afirmă René Huyghe, nici unul nu era autentic! (Autoritate indiscutabilă în materie, membru al Academiei franceze, profesor la Collège de France, domnul Huyghe mi-a declarat dealtfel, că după părerea domniei sale, numărul falşilor Corot răspîndiţi în Europa se cifrează la 30.000!)

Doctorul Jusseaume — autor al unor serioase studii etnologice şi biologice — aparţinea acelei categorii de păcăliţi pe care nimeni nu-i poate convinge de greşeala lor. Astfel, în extraordinara sa colecţie, el poseda un tablou intitulat „Grup de prieteni” în care erau reuniţi pictorii Daubigny, Rousseau, Dupré, Millet, Jongkind şi Daumier pictaţi chipurile de Corot. Or, portretele (grupate) ale acestor artişti fuseseră neîndoios executate după fotografii făcute în 1880, dată cînd Corot era mort! Nici un fel de

demonstraţie, sprijinită de probe palpabile şi controlate, nu l-au putut convinge că s-a lăsat înşelat.

În cazul unui cumpărător absolut profan puterea de fascinaţie a semnăturii a explicabilă. E de exemplu cazul celui care nu a remarcat o greşeală de ortografie făcută de falsificator, care semnînd o pînză *„Jonkind”* uitase litera „g" dintre „n" şi „k". La rigoare ar putea fi scuzabil şi cel care — aşa cum ne-a povestit Jeanne Modigliani, fiica celebrului pictor — ignora faptul că şi Matilda, vara artistului, picta şi că adesea inducea lumea în eroare semnîndu-şi pînzele cu acelaşi nume; profanul nu remarcase diferenţa între Matilda Modigliani şi Amedeo Modigliani...

Cum se face că Dr. Jusseaume, om cultivat şi pasionat de cercetări, a putut să ignore deosebita gentileţe a lui Corot care mergea pînă într-acolo încît îi ierta pe toţi mîzgălicii care-i copiau cu neruşinare operele, ca să le vîndă apoi drept autentice? Să fi fost oare doctorul prototipul *păcălitului voluntar?* E o categorie, fără doar şi poate, cu totul surprinzătoare...

Or, tot văzînd publicîndu-se în presă reportaje în care citeau că: „... serviciul comisarului principal Isnard din cadrul Siguranţei naţionale a pus capăt activităţilor unei bande de falsificatori care...” ori pe calea „telefonului fără fir”, cert e că anumite persoane au răspîndit ideea că aş fi un soi de autoritate în materie de artă. Nu mi-am dat seama de lucrul acesta decît pe la sfîrşitul anului 1952, cînd am început să primesc tot mai des scrisori de la diverşi oameni, în care aceştia mă rugau să „expertizez” tabloul sau obiectul de artă pe care tocmai îl cumpăraseră de la cine ştie ce negustor de vechituri sau îl găsiseră în podul bunicii lor de la ţară.

Un oarecare domn H. L. des Y., domiciliat la Nisa, pe Promenade des Anglais, mi-a adresat astfel scrisoarea sa:

Domnului Şef al Serviciului de Tablouri nerecunoscute drept autentice.

Ministerul de Interne
60, Boulevard Gouvion-Saint-Cyr — Paris, arond. 17
Pe plic mai era această inscripţie suplimentară:
biroul, la parter pe stînga,
a 3-a sau a 4-a cameră pe dreapta

M-am trezit cu vizitatori care extrăgeau cu mii de precauţii din tot soiul de cîrpe, broboade de lînă sau foi de hîrtie de mătase cîte un tablou împachetat cu dragoste. Îl aşezau în dreptul peretelui meu cel mai bine luminat şi mă întrebau cu un surîs extaziat:

— Ce credeţi de el, domnule comisar?

Ce credeam? În majoritatea cazurilor şi din nefericire, era o evidentă mîzgălitură.

Dar tocmai acest lucru nu trebuia divulgat. Şi atunci mă mulţumeam să le spun, cu maximum de menajamente, partea acceptabilă a adevărului:

— Nu sînt un expert. Nu pot să vă dau nici un aviz oficial şi cu atît mai mult nu vă pot elibera nici un fel de atestare. Vă sfătuiesc să consultaţi un expert calificat.

Şi le dădeam numele experţilor Camerei sindicale, astfel încît să nu poată bănui că ar exista vreo înţelegere între mine şi un anume specialist.

Procedam astfel fiindcă învăţasem să manipulez cu prudenţă susceptibilitatea deţinătorilor de opere de „artă”. La început, deci la primele vizite de acest gen, îndemnat de dorinţa sinceră de a face un serviciu, îi invitam să ia cunoştinţă de probele scrise, cronologice, estetice şi comparative pe care le prezentam, probe care ajută la autentificarea unui tablou. Vizitatorii mei se retrăgeau furioşi acuzîndu-mă aproape de intenţii depreciative faţa de indubitabila capodoperă pe care hazardul îi ajutase să o descopere. Vehementţi îmi agitau pe sub nas tăieturi din presă. Într-adevăr, ziarele anunţaseră descoperirea unui Goya în podul unei case de ţară, dar mai apoi redacţia

uitase să rectifice „informaţia” publicînd şi părerile experţilor...

Acesta a fost deci modul în care am făcut cunoştinţă cu *păcăliţii voluntari* care, aidoma Dr. Jusseaume, aveau să-şi petreacă zilele vieţii războindu-se ca să le fie recunoscute „descoperirile”. Infinită poate fi credulitatea faţă de valoarea lucrului pe care-l deţinem!

Această constatare îmi aduce aminte de cea făcută la începutul carierei mele de comisar de poliţie, pe cînd aveam 25 de ani şi lucram în oraşul Cosne. Un muncitor dintr-o mică uzină locală, om cît se poate de cumsecade, a venit cu o reclamaţie:

— Domnule comisar, nevasta mea a părăsit domiciliul conjugal, ne-a abandonat, pe mine şi pe doi copii, ca să fugă cu un şofer de camion!

Mi-a părut sincer rău de năpasta omului şi i-am promis că voi porni cercetările conform plîngerii sale. Am avut însă imprudenţa să asociez reacţiei mele şi anumite comentarii, nu tocmai măgulitoare, la adresa infidelei cucoane. Soţul batjocorit, m-a aprobat dealtfel, cu multă vigoare.

După o săptămînă —, poliţia îşi făcuse prompt treaba — îl revăd pe omul respectiv şi pe nevastă-sa plimbîndu-se, braţ la braţ, pe stradă. Zărindu-mă, soţul îmi aruncă o privire încărcată de furie mută. Îndrăznisem să vorbesc de rău despre bunul său — vizibil — cel mai preţios. Ulterior, în toate cazurile analoage, n-am uitat lecţia aceasta şi-mi păstram pentru mine observaţiile de ordin moral. Am reînvăţat-o cu prilejul contactelor mele cu victimele falsificatorilor: să nu fim niciodată categorici!

Un frizer din nordul Franţei citise într-o revistă franceză relatarea descoperirii unei „Fecioare cu pruncul” a lui Leonardo da Vinci, caz petrecut la New York în 1954. Imediat i se năzări că un vechi tablou avînd acelaşi subiect şi pe care îl poseda de multă vreme trebuia neapărat să fie de mîna maestrului. Pînă atunci nu-l luase niciodată în

seamă; îl lăsase întotdeauna indiferent şi slujise doar ca să atenueze goliciunea unui perete. Nu se gîndi nici la faptul că lumea este arhiplină de picturi reprezentînd „Fecioara cu pruncul”. Prieteni, clienţi şi „amatori de artă” îl asigurară că s-ar putea prea bine ca tabloul său să fie autentic. Presa locală, iar în urma acesteia, presa centrală prinseră de veste; radioul şi televiziunea pomeniră, în cîteva cuvinte, de cazul respectiv în buletinele lor de informaţii. Reporteri intervievară pe „fericitul proprietar al unui tablou de Leonardo da Vinci”. Nu trebui mai mult ca frizerul nostru să fie convins definitiv că lucrurile stau într-adevăr aşa. Îşi cumpără o ladă specială ca să adăpostească acolo preţioasa sa comoară.

În momentul acela unul din prietenii săi îl sfătui să consulte totuşi un expert. Omul îmi scrise. Fără îndoială că îşi procurase adresa mea în acelaşi chip ca şi precedenţii mei „clienţi”: din rumoarea publică. Mi se cerea sfatul.

„Descoperirile senzaţionale” mă lasă întotdeauna niţel cam sceptic. Se întîmplă prea des — mai ales de cînd operele pictorilor cotaţi au atins preţuri astronomice — „să se dea” fie la talcioc, fie la cîte un mic anticar, fie printre obiectele moştenite, sau printre cele aruncate prin poduri, poate cîte un Tiţian, un Rubens, un Bonington, un Greco, un Dürer, sau un Clouet necunoscuţi. De fiecare dată în jurul acestor „găselniţe” se stîrneşte acelaşi tapaj, ca după două săptămîni vîntul senzaţiei să treacă, aşa cum venise. Opera se dovedise fără importanţă.

Ce să-i răspund frizerului? I-am scris că nici un expert nu s-ar putea pronunţa în legătură cu tabloul, fără să-l fi văzut în prealabil. Atunci m-am trezit cu el la birou. Pînza, care ani de zile fusese abia într-o doară ştearsă de praf, fu de data aceasta extrasă cu grijă din pînzeturile şi moltonul ce o înveleau şi depusă cu delicateţe pe biroul meu, conform ritualului obişnuit.

Pictura era indubitabil veche, dar mă îndoiam să fi fost de mîna Florentinului. Îi spusei părerea mea cu lux de precauţii. Îl văzui pe frizer pălind, buzele i se strînseră şi începură să tremure. Cum să-l reconfortez? Am telefonat la doi experţi, care consimţiră să ne primească de îndată. Spun *ne,* fiindcă simţeam că mi-e cu neputinţă să nu-l însoţesc pe *posesorul unui Leonardo da Vinci,* la ultimii sai judecători.

Consultul s-a terminat cum nu se poate mai prost pentru proprietarul lui Leonardo. Cei doi experţi fură de acord că pictura, deşi indiscutabil veche, nu era totuşi din secolul al XVI-lea, şi ca atare nu putea aparţine mîinii maestrului.

— Să vin tocmai din Mazingarbe ca să aud asemenea tîmpenii, asta-i culmea! se indignă frizerul. O lume întreagă ştie prea bine că tabloul meu e de Leonardo da Vinci!

În realitate, la fel ca şi alţi colecţionari, deşi cu mult mai cultivaţi decît el, omul nu aştepta de la expertiză decît un singur lucru: ca ea să-i confirme convingerea sa. Frizerul fusese contaminat de microbul unui orgoliu, propriu se pare, deţinătorilor de „capodopere”. Microb şi orgoliu care fac spiritul refractar la recunoaşterea adevărului obiectiv.

S-ar putea spune că aceştia sînt nişte maniaci inofensivi. Cui fac ei rău? Ei nu încearcă să revîndă „comoara” lor, deci să înşele şi să escrocheze pe alţii. Bineînţeles, n-aveam nici un motiv să deschid o acţiune împotriva lor. Dar oare aceste falsuri nu vor ajunge într-o zi să alimenteze piaţa şi aşa bine aprovizionată, de falsuri pe care le văd zilnic apărînd pe circuitele clandestine sau la negustorii de ocazii?

Ca să nu mai spun că, totodată, această formă de reverie a posesorilor de false tablouri de maeştri predispune, paradoxal, la cea mai infantilă credulitate faţă de negustorii „la negru” care-şi agrementează discursurile cu afirmaţii de tipul:

— Domnul X..., marele expert de reputaţie mondială, pregăteşte la ora actuală o importantă lucrare asupra

acestui pictor şi tabloul *dumneavoastră* va fi reprodus în ea...

(Afirmaţie care ţine locul certificatului de provenienţă!)

Tipul acesta de păcălit voluntar va da crezare şi unor fabulaţii de genul:

— Povestea acestui tablou de maestru e foarte curioasă: el provine din colecţia domnului de X..., care l-a achiziţionat de la baronul de Z... drept plată pentru datoriile făcute la joc, pînă în ziua în care domnul de X... l-a pierdut la rîndul său la pocher...

— Pînza aceasta a fost vîndută mai întîi în 1890 la Hotel Drouot, cu prilejul licitaţiei Y ştiţi..., industriaşul binecunoscut.

În sprijinul spuselor sale, negustorul prezintă un teanc de vechi cataloage ale licitaţiilor. Dacă e nevoie, va arăta şi fotografia tabloului respectiv într-una din aceste broşuri, fapt care, chipurile, îl „autentifică" fără să precizeze însă că pînza pe care el o vinde nu e decît o copie a celei care figurează în catalog...

Cu altă ocazie, un curtier „la negru" va şopti pe un ton de confidenţă:

— Nu pot să vă furnizez un certificat de provenienţă, pentru că persoana care vinde acest Degas e constrînsă să o facă în urma unui dezastru financiar şi cred că vă daţi seama că nu doreşte să se ştie de lucrul acesta. Între noi însă, dar strict între noi, nu-i aşa —, am cuvîntul dumneavoastră de onoare? — e vorba de doamna de B..., da, da, Marchiza de B..., ea nu-şi poate permite să dea în vileag risipa făcută de soţul său... şi-ar putea procura banii de care are nevoie urgentă adresîndu-se unei galerii, dar atunci lucrurile s-ar afla... bineînţeles, ar obţine o sumă superioară, dar preferă — înţelegeţi bine, nu-i aşa? — discreţia banilor... în lumea în care trăim, nu-i aşa...

Bluff-ul acesta verbal se întemeiază, dealtfel, pe o aparenţă de realitate, pentru că în cazul în care marchiza

de B... are într-adevăr grave necazuri financiare, ea nu va putea să le mărturisească bancherului său fără să ruineze creditele întreprinderii familiale. Mai curînd va profita de un supeu ca în mod discret să se adreseze unuia dintre convivi, prieten şi negustor de tablouri. Acesta, cunoscînd autenticitatea pînzei ce-i este propusă, o va cumpăra, dar o va păstra în colecţia sa personală; o va scoate la vînzare mult mai tîrziu, cînd reputaţia familiei de B..., nu va mai risca să sufere. Curtierul „la negru" e însă la curent cu aceste moravuri cavalereşti şi se va inspira din ele ca să prostească un găgăuţă orbit de ideea chilipirului. Aici e toată diferenţa.

Falsificatorii şi traficanţii cunosc punctele slabe din psihologia parveniţilor, cuprinşi brusc de demonul colecţionării obiectelor de artă. Ei ştiu că această manie e destinată să mascheze de o manieră elegantă lacunele din cultura lor şi simultan reprezintă o modalitate de a investi capitalurile ce prisosesc. Şi atunci, de ce să nu le vîndă o „umbrelă a Dianei de Poitiers", una din „cheile Bastiliei" sau un „vas de noapte al doamnei de Pompadour".

Cunosc personal trei colecţionari care pretind, fiecare în parte, că deţin *adevărata* Giocondă. Nimic, nici o probă ştiinţifică nu-i va putea clinti din convingerea lor că *Gioconda* de la Luvru nu-i decît o copie. Unul dintre ei mi-a trimis cea mai senzaţională fotografie din cîte am primit vreodată, „spre avizare".

Mai întîi, proprietarul acestei *Gioconde,* domiciliat în departamentul Loire, scrisese Luvrului cerînd o expertiză. I se răspunsese că acordarea de consultaţii private nu intră în uzanţele conservatorilor acestui muzeu. Ceea ce, păstrînd o curtoazie a formei, corespunde în acelaşi timp întru totul strictului adevăr. Apoi, un ziar local a relatat în paginile sale despre „extraordinara descoperire" din acest departament.

Or, nu e cîtuşi de puţin nevoie să fii expert, ca să-ţi dai seama că tabloul nu putea fi decît un fals: era semnat „*Léonard de Vinci*”, ceea ce atesta ignoranţa falsificatorului care nici măcar nu ştia că, fiind italian, maestrul florentin putea semna doar Leonardo *da* Vinci....

Aşa cum am mai spus, mi s-a întîmplat de mai multe ori ca la insistenţa proprietarilor unor „capodopere” să consult personal, în numele lor, cîte un expert. Am uzat şi poate chiar abuzat de bunele mele relaţii. Am făcut-o numai şi numai ca să aduc un serviciu, şi probabil ca să nu cad în eroarea, atît de frecventă la poliţişti, care din deformare profesională devin excesiv de bănuitori. Şi rău am făcut. Nemulţumiţi de faptul că nu-şi văd realizat visul lor de a poseda o operă de artă „inestimabilă”, aceste persoane m-au detestat pentru că le-am dezvăluit adevărul şi numai Dumnezeu ştie de ce nelegiuiri m-au putut acuza pe parcurs

Uneori, locuitorii din Melun sau din împrejurimi veneau, în chip de vecini, să mă consulte la mine acasă. Mă cunoşteau personal sau îmi cunoşteau familia. Îmi păsa prea puţin de inamicii mei necunoscuţi şi îndepărtaţi, dar acestor concetăţeni îmi era şi mai greu să le spun adevărul. Cum să decepţionez nişte oameni drăguţi cu care te saluţi în fiecare zi pe stradă?

Într-o seară, două doamne în vîrstă, două surori prietene ale părinţilor mei, sunară la uşă. Doreau să aibă avizul meu în legătură cu un Fragonard ce aparţinea de cîteva generaţii familiei lor. Prevenindu-le, conform obiceiului meu, că nu sînt expert, examinez tabloul ca să pot formula o părere personală. După prima aruncătură de ochi le zic:

— Nu cred că e vorba de un Fragonard.

Dar mă grăbesc să adaug:

— O să cercetez în documentaţia mea şi o să vă ţin la curent.

De ce ar fi Fragonard autorul acestei pînze? Încerc să găsesc o justificare, fie chiar şi aproximativă. Pentru că subiectul este un nud şi că Fragonard a dobîndit o reputaţie de libertin? Pentru că a pictat „Baigneuses”,[18] „Fîntîna dragostei”, „Venus încununînd amorul”? Acest pseudo-Fragonard, academist, rece şi ţeapăn n-avea nimic comun cu unul autentic. Personajele maestrului din Grasse pe care le vedem în scene sentimentale, romantice, spontane sau picante sînt viguroase, pline de pasiune. Ele au fost trasate de un penel nervos, agil şi îndrăzneţ care mai curînd sugerează formele decît le precizează.

Nu-mi rămînea aşadar decît să caut un model de fals printre cele cunoscute şi tratate în secolul precedent.

Voi găsi oare acea dovadă materială care îmi va evita posibile resentimente? Un diagnostic vizual e întotdeauna mai fragil decît o demonstraţie documentată. Mă cufund deci în „arhivele” mele... şi descopăr fotografia unei bine cunoscute opere a lui Poussin: „Bachanală” proprietatea Luvrului. Constat că în partea dreaptă sus a tabloului, se găseşte „nudul” atît de generos atribuit lui Fragonard: o femeie adormită ţine la sînul său capul unui copil adormit şi el; în centru, doi satiri cu picioare de ţap dau de băut unui copil; în stînga doi copii se sărută. Sigur, compoziţia e statică, dar cîtă nobleţe, cîtă majestuoasă armonie, ce echilibru şi totodată cît clocot reţinut de viaţă. Nimic comun cu pseudo-Fragonard-ul meu... Remarc atunci că o parte din subiect a fost reluată de către falsificator, un copist fără pretenţii, ca să fabrice Fragonard-ul respectiv.

Comunic acest lucru celor două doamne. Ele acceptă verdictul dar sînt profund decepţionate. E limpede că regretă faptul că acum cunosc adevărul. Cu cît era mai frumos visul...

---

[18] Termenul a intrat în vorbire ca atare; în traducere ar însemna: „Femei la scaldă" (N.T.)

Mai descopăr şi astăzi în dosarele cu scrisori adresate mie personal, cîte unele din misivele naivilor, ce veneau să mă consulte după ce fuseseră păcăliţi.

Iată una din aceste epistole, datată din 1965. E însoţită de fotografia unui Rafael. Proprietari tabloului e cît se poate de convins de autenticitate. Mă întreabă unde s-ar putea adresa pentru autentificare. Drept *pedigrée* se mulţumeşte să sublinieze că tabloul său „a sosit în Franţa către 1800” (ce valoare poate avea o asemenea indicaţie cînd se ştie că Rafael a trăit în secolul al XVI-lea?).

Îmi aduc aminte că, mişcat de profunda naivitate a scrisorii sale, am examinat mai întîi „comoara” bravului provincial. Pînza părea veche, dar factura nu aparţinea în nici un caz lui Rafael, nu semăna nici cu a vreunuia din elevii săi, şi nici măcar cu cea a epocii. Ce era de făcut? Să-l angajez în cheltuieli inutile? Am recurs din nou la amabilitatea unui expert calificat. Răspunsul a fost: „... regret, dar sînt de acord cu dumneavoastră. Tabloul nu-i de Rafael. În cel mai bun caz e o copie tardivă şi de mică valoare”, adăugînd însă cu înţelepciune: „Cred că e bine ca proprietarul să-şi conserve iluziile.. .”

Uzînd de o mie şi unu de termeni edulcoranţi îl previn, cu menajamente, pe proprietar. Omul e şocat şi îmi răspunde:

— Diagnosticul expertului dumneavoastră parizian diferă puţin de cel al confratelui său din Roma, care atribuia portretul lui Giulio Pippi de Januzzi zis şi Giulio Romano, elev al lui Rafael...

Şi conchide cu un oftat adînc:

— În sfîrşit... ştiţi şi dumneavoastră că „errare humanum est”!

Vasăzică, inocentul meu solicitant ceruse în prealabil avizul unui expert din Roma... Ce l-a făcut ca mai tîrziu să-i conteste opinia şi să încerce s-o confrunte cu aceea a unui alt expert, francez de astă dată, căruia acum îi opunea

avizul primului: Giulio Pippi da Januzzi zis Giulio Romano, elev al lui Rafael...?

Cine va putea vreodată să vindece un maniac de obsesiile sale?

În martie 1966 mi s-a întîmplat să fiu iarăşi consultat, de astă dată în legătură cu un Rembrandt. Acelaşi expert pe care-l consultasem pentru Rafael, răspunde la solicitarea mea, cu atîta amabilitate şi tot atîta spirit: „Socot că aveţi perfectă dreptate considerînd că acest tablou are o foarte redusă valoare. Pare să fie un olandez, imitator *tardiv* şi indiscutabil lipsit de geniu al lui Rembrandt...”

Transmit acest răspuns autorizat proprietarului lui Rembrandt. Nici o reacţie din partea lui, nici măcar un cuvînt că a primit scrisoarea. Pesemne că stătea şi-şi digera în tăcere decepţia. S-ar putea ca „capodopera” lui să continue să împodobească unul din pereţii salonului... de unde moştenitorii săi o vor desprinde într-o zi ca să o prezinte, la rîndul lor, unor experţi... Există falsuri care-şi reîncep, mereu şi mereu, cariera...

Îmi amintesc, de asemenea, de un colecţionar din Bordeaux care poseda o pînză intitulată „Vite la muncă”, semnată Troyon. Proprietarul dorea să obţină un certificat de autenticitate şi a insistat să-i examinez tabloul. Am fost obligat să fac diverse cercetări care m-au dus la constatarea că tabloul în cauză era constituit din diverse „împrumuturi” din operele lui Troyon. Dar, ca să fiu pe placul amatorului de artă bordelez, am trimis tabloul unui expert. Cum era şi de prevăzut, verdictul a fost categoric: fals!

După cîtva timp primesc o scrisoare din partea colecţionarului dezamăgit. Îmi mulţumeşte pentru ajutorul benevol, dar adaugă, referindu-se la expertiză: „Cu siguranţă că expertul acela n-a văzut niciodată în viaţa lui vite muncind, altminteri n-ar mai fi considerat fals tabloul meu”.

Şi iată cum un om, aparent inteligent şi sincer pasionat de artă, judeca autenticitatea unui tablou numai după exactitatea morfologică a animalelor reprezentate! Hotărît lucru, dragostea pentru bunul nostru, artistic sau nu, e aidoma Marei Dragoste: adesea oarbă!

O altă scrisoare, tot a unui posesor de Rafael. Îmi scrie, cu un sens dialectic al argumentării mai dezvoltat decît precedentul:

„La muzeul din Neapole există o pictură cu acelaşi titlu şi acelaşi subiect ca Rafael-ul meu. După ce fusese mult timp atribuită lui Rafael, actualmente se consideră că aparţine lui Giulio Romano, întrucît în mod evident nu prezintă tehnica lui Rafael. Deşi există copii ale acestui tablou, toate sînt făcute în stilul tabloului de la Neapole; *în consecinţă,* tabloul original al lui Rafael a fost pierdut... Nu există nici o îndoială că tabloul pe care-l posed acuză *definitiv* stilul şi tehnica lui Rafael, într-o măsură mult mai mare decît o face cel de la Neapole".

Dacă nu exista „nici un fel de îndoială" la ce îi trebuia confirmarea certitudinii sale?

Altă dată, vorbind de un Rubens pe care dorea să-l autentifice, posesorul îmi scrie şi îmi dă următoarea precizare:

„Am fotografiat tabloul. Fotograful mi-a spus că a citit «Rubens» pe pînză. Am examinat atent şi de mai multe ori fotografia, şi am izbutit să citesc: «RU...ENS», dar numai noi doi — eu şi fotograful — am putut distinge semnătura şi n-am putut niciodată s-o obţinem pe o fotografie. Ce trebuie să fac?"

Ciudată semnătura aceasta, care exista dar care nu apărea în fotografie şi pe care numai proprietarul tabloului şi fotograful (linguşitor sau hîtru) izbuteau să o vadă...

În dosarele mele am o altă scrisoare adresată mie la 25 ianuarie 1968, de posesorul a două picturi semnate „Rousseau". Omul îmi scria:

„Cele două pînze se află în posesia familiei mele de vreo şaizeci de ani. Una din ele reprezintă un crîng, cealaltă un peisaj amintind de peisajele Extremului Orient”.

Aceste preciziuni mi-au fost de ajuns ca să fiu sigur că Rousseau-ul în cauză nu era nici Vameşul, nici Théodore, cîntăreţul pădurii de la Fontainebleau, întrucît nici unul din ei nu pictase vreodată peisaje extrem-orientale. Era vorba deci, fie de un Rousseau oarecare, fie de un falsificator care semna cu acest nume, imitînd semnătura unuia din cei doi artişti cunoscuţi. Totuşi, din curtoazie, am cerut să văd reproducerile fotografice ale pînzelor, întrucît se putea ca cea reprezentînd crîngul să fie o lucrare autentică. Cele două fotografii color pe care le-am primit înfăţişau două cromolitografii fără interes. Pentru mine cazul era încheiat. Dar pentru proprietar? Acesta, mai mult ca sigur, a continuat să tot bată pe la diverse uşi.

Dar cea mai incredibilă istorie a unui găgăuţă visînd la marea proprietate artistică este indiscutabil — din toate cîte le-am cunoscut — aceea a proprietarului unei „Pietà” pe care el o atribuia în mod categoric lui Memling, fără să posede nici urmă de certificat din partea vreunui expert. Episodul se plasează în 1954, an cînd am organizat la o galerie pariziană prima noastră expoziţie de falsuri. În momentul vernisajului aflu că un tablou „hors-catalog”, pe care o persoană particulară mi-l încredinţase în ultima oră, ar fi o operă furată. Cer imediat să se dea jos pînza şi îl însărcinez pe unul din colaboratorii mei să se informeze în legătură cu originea ei.

Ancheta arată că nu fusese depusă nici o plîngere; dimpotrivă, cercetările colaboratorului meu scot la iveală un alt tablou, similar celui care fusese expus. Era proprietatea unui oarecare domn Renard. Cum nu era vorba decît de nişte verificări, n-a fost cazul să-l interpelăm pe proprietar. Acesta însă află de investigaţiile noastre, cere explicaţii şi protestează la modul cel mai vehement: nu

numai că tabloul său n-a fost furat — ceea ce noi o ştiam — dar este şi perfect autentic! În ciuda tuturor eforturilor mele şi ale inspectorilor mei de a-l linişti, omul telefonează, scrie, vine la biroul meu şi pune la grea încercare răbdarea noastră. În realitate, domnul Renard se gîndea să profite de circumstanţele create, pentru ca tabloul său să fie recunoscut drept autentic Memling! Amestecînd între ele noţiunile de „autentificare" şi „proprietate", el dorea ca *noi să omologăm* validitatea afirmaţiilor sale! Cu mare trudă am izbutit să-l conving că un organism al poliţiei nu este îndrituit să elibereze certificate de autenticitate artistică.

Îl uitasem demult pe acest pisălog, cînd în aprilie 1963 (deci nouă ani mai tîrziu!) primesc o scrisoare de la domnul Renard în care acesta îmi spune:

„...Întrucît nici un expert francez nu a putut, sau nu a vrut, să autentifice tabloul «Pietà» moştenit de la tatăl meu la 1 iunie 1904, în calitate de legatar universal, am reunit eu însumi toate probele şi documentele ce-i stabilesc autenticitatea. În consecinţă, comunicînd descoperirea mea domnului ministru al Justiţiei şi prin prezenta scrisoare, dumneavoastră, *am dobîndit un al doilea titlu legal de proprietate prin «invenţie-descoperire»* a tabloului original: «Pietà» semnat Memling, aparţinînd maestrului Hans Memling. Deoarece tabloul *a fost autentificat de către mine* abia la 1 ianuarie 1953, inventarul masei succesorale făcut în 1904 nu putea evident să menţioneze acest titlu..."

Semnatarul acestor rînduri, domnul Renard, este un fost inginer, ca atare, nu poate fi taxat de incultură. Şi totuşi?... Din 1904 şi pînă în 1963, deci de circa şaizeci de ani, un fals Memling preocupă familia sa, iar el însuşi se zbate de zece ani ca să obţină pentru această lucrare decernarea unor titluri de nobleţe! Nimic nu-l descurajează în această (vană) acţiune. Cît a cheltuit pînă acum cu onorariile experţilor? Iar acum, iată-l asimilîndu-se descoperitorilor de comori care săpîndu-şi grădina scot la iveală o amforă plină

cu monezi vechi. Naivitatea sa exacerbată face din el o pradă uşoară pentru oricare escroc care l-ar putea convinge să comercializeze Memling-ul său „autentic” şi să-l facă astfel complice (involuntar) al unei operaţiuni frauduloase în detrimentul unui alt găgăuţă. În felul acesta un fraier naşte, firesc, alt fraier, şi acesta este motivul pentru care întîlnind asemenea mitomaniaci nu te poţi mulţumi doar să zîmbeşti.

Presa continuă să hrănească iluziile nătăfleţilor prin titluri ca acestea: „Mortul din Sens transporta o capodoperă a lui Leonardo da Vinci”, „Tabloul descoperit într-un pod din Toulouse ar putea fi un Goya”, „Fabuloasa istorie a unui biet emigrant italian care dormea pe o comoară artistică de cinci miliarde”, „Cinci vechi tablouri descoperite într-o cămară. Valoare: 8 milioane franci”. Senzaţie de o zi fiindcă mai apoi nu se va sufla o vorbă. Ne-ar place să citim aşa ceva: „Originalul Veronese descoperit în podul unei case din Lyon a fost vîndut cu x milioane unui colecţionar elveţian”, sau, într-o altă versiune: „...a fost cumpărat de muzeul Prado din Madrid”. În realitate însă, „originalul” s-a întors în podul de unde plecase sau s-a pierdut pur şi simplu în anonimat.

În treacăt fie zis, e remarcabil cîte bogăţii conţin podurile... (pivniţele sînt mai degrabă rezervate casetelor cu bijuterii şi monezi de aur detectate în ziduri...). Iată alte cîteva piese din colecţia mea de tăieturi din presa de senzaţie: „În podul unui doctor din apropiere de Modena a fost descoperit un tablou de Michelangelo”, — în timp ce într-un alt pod din Orange un amator descoperă „un Delacroix ce datorează mult lui Rubens”(!?).

Există deci mai multe categorii de păcăliţi. Sînt cei care odată escrocaţi, protestează, reclamă şi cer daune. Sînt cei care deţin falsuri, descoperite sau cunoscute ca atare de ei sau familia lor, de mai mult sau mai puţin timp; ei nu le-au cumpărat şi prin urmare n-au fost traşi pe sfoară, dar ar

dori ca aceste picturi să aparţină într-adevăr unor maeştri şi asta, în general, ca să le poată revinde. Cînd buna credinţă se combină cu incompetenţa, cum mai poţi convinge pe cineva?

La cele două categorii de mai sus, s-ar putea adăuga categoria „semi-păcăliţilor”, cei care evită la limită ridicolul unei înşelătorii, altminteri lesne de descoperit. E vorba, în ocurenţă, de „cei de meserie”.

La începutul lui august 1953, marele expert André Schoeller m-a consultat într-o chestiune delicată: o galerie din Roma era pe punctul de a vinde, pe bază de catalog, un fals Van Gogh intitulat: „Floare de păr”. Această pînză era însoţită — se spunea în catalogul galeriei — de un certificat de autenticitate purtînd numele lui André Schoeller şi parafa acestuia. Atestatul era redactat în franceză: „Tabloul reprodus aici, pictat (sic!) pe o pînză măsurînd (resic!) este o operă autentică a lui Vincent Van Gog (fără h!).

Şi iată cum negustorii italieni nu remarcaseră grosolanele greşeli de ortografie ale „certificatului”, cînd înseşi ele dovedeau falsul. Pînă la urmă, numai datorită intervenţiei noastre de ultimă oră, proprietarii respectabilei galerii romane nu au intrat în categoria „semi-păcăliţilor”.

Dar am întîlnit şi păcăliţi mulţumiţi, satisfăcuţi de falsurile ce le-au fost vîndute. Ei încercau, privindu-le, o certă plăcere estetică, plăcere pe care n-am remarcat-o chiar întotdeauna la posesorii operelor autentice, deoarece aceştia din urmă le-au achiziţionat doar din snobism sau din dorinţa de a realiza o operaţiune financiară fructuoasă.

Astfel, într-una din zilele anului 1954, l-am vizitat pe unul din foştii directori ai teatrului ABC, care deţinea un Renoir declarat de experţi drept fals. Trebuia „să împrumut” de la el această pînză ca s-o alătur unor alte contrafaceri aparţinînd aceluiaşi caz de escrocherie, în scopul completării eşantionului meu de piese probatorii.

— Vasăzică nu voi putea păstra tabloul? mă întrebă directorul ABC-ului.

— Din păcate e cu neputinţă, i-am răspuns. Trebuie să-l prezint judecătorului de instrucţie. Puteţi însă reclama daune de la cel care vi l-a vîndut.

— Nu-i asta problema ce mă preocupă, îmi răspunse el. Autentic sau fals, iubesc acest tablou. E un peisaj agreabil ochiului. Îmi place chiar dacă nu-i de Renoir.

Şi continuă cu vădită părere de rău:

— În sfîrşit... dacă e nevoie să-l luaţi, luaţi-l. M-ar bucura însă să-l pot recupera după încheierea cazului.

Atitudinea acestui colecţionar era aceea a unui adevărat amator de artă. Ceea ce contează în artă e starea de delectare pe care ţi-o procură o operă. Cine este autorul, asta contează mai puţin.

VII. DE LA HOTEL DROUOT LA ŞCOALA DE LA LUVRU

Din anchetă în anchetă, şi eu şi inspectorii serviciului meu am ajuns să cunoaştem locurile unde se efectuează tranzacţiile cu operele de artă. Unul dintre ele era localul licitaţiilor publice, cunoscut mai mult sub numele de Hotel Drouot.

Hotel Drouot şi prestigioasa sa anexă, palatul Galliera, se bucură în lumea internaţională a comerţului cu obiecte de artă de un renume egal celui al sălilor de licitaţii Christie's, Sotheby din Londra şi Parke Bernet din New York. Pe vremuri, înaintea închiderii sale, galeria Charpentier era locul unde super-bogaţii colecţionari dădeau între ei bătălii folosind în loc de ghiulele cecuri de milioane; aşa cum a fost, de pildă, în acea zi din iunie 1957 cînd Basilio Gulandris, armator grec, al treilea ca importanţă, i-a smuls doamnei Eugenia Niarchos, cumnata lui Onassis, o „Natură moartă cu mere", a cărei valoare consta în aceea că fusese pictată de penelul lui Gauguin. Pînza l-a costat o oră de tensiune dementă şi zece milioane de franci. „Argonauţii" petrolului nu luptau numai pe mări. În acea zi exigenţele vieţii de milionar cereau ca tabloul amărîtului boem din Tahiti să treacă de pe peretele defunctei americance Mrs. Margaret Biddle pe cel al unuia dintre cei trei greci care îşi dictează legile pe piaţa transporturilor maritime.

„Vînatul" meu nu frecventa însă acest gen de vînzări-cumpărări.

E necesar să precizez, pentru uzul profanului care se aventurează la hotel Drouot, în acest imobil „cu arhitectură fără stil şi cu încăperi fără ferestre", (cum l-a descris atît de bine Romi) formînd colţul dintre străzile Drouot şi la Grange-Batelière, că vînzările au loc la două etaje denumite de iniţiaţi, unul „sălile de sus", unde se desfăşoară licitaţiile de mare anvergură, ale operelor şi obiectelor de artă

prezentate „cu catalog”, şi garanţia experţilor, iar celălalt, „sălile de jos”, furnizoarele — involuntare — ale falsurilor.

Domnul Guillaumin, simpaticul director, era primul care s-o ştie. De cîte ori îi vorbeam de treaba asta, ridica braţele spre cer, ofta, şi-mi răspundea:

— Ce vreţi să fac?

Pe bună dreptate, el nu putea să-i împiedice pe traficanţii de toate soiurile să dea buzna în această clădire unde în fiecare zi se scurg puhoaie uriaşe din cele mai diverse obiecte. Aici găseşti la fel de bine o tonă de vechi terfeloage abandonate, în contul datoriilor, de faliţi dezabuzaţi, ca şi mobilier „de epocă”, lustre de cristal şi sticlărie ordinară, candelabre monumentale, draperii şi tapiserii vechi (care au hrănit generaţii de molii), bibelouri „chinezeşti” (ieşite din micile ateliere din jurul gării Lyon) sau „greceşti” din „epoca timpurie” şi, bineînţeles, picturi „semnate” cu nume de maeştri celebri.

La începutul „cruciadei” împotriva falsurilor mă duceam din cînd în cînd la hotel Drouot, ca să mă documentez. Am sfîrşit prin a fi cunoscut acolo ca un cal breaz. În momentul în care intram, vechi „clienţi ai serviciului meu sau alţii, pe care-i suspectam că vor deveni într-o bună zi, se eclipsau discret sau, prevenindu-se mutual cu o uşoară înghiontealã, luau aere inocente şi rămîneau muţi la strigările comisarului-estimator. Urcînd scara ce ducea la sălile de sus, unde tocmai începea o vînzare, am întîlnit odată un „maestru” care mai avusese de-a face cu noi. Ţinea în mînă o pînză reprezentînd un peisaj olandez.

— Uite ce magnific Ruysdael! am remarcat eu ironic.

— Da de unde, domnule comisar, e o nimica toată, protestă el eschivîndu-se prompt.

Ceea ce însemna că „gloriosul botez” urma să aibă loc mai tîrziu. Se prea poate ca după cîteva săptămîni, sau cîteva luni aveam să revăd acest peisaj olandez, retuşat niţeluş şi ornat cu o semnătură prestigioasă, între mîinile

unui amator mofluz venit să depună plîngere. Dar, pînă cînd delictul va fi comis şi reclamaţia depusă, nu puteam face nimic. Cel mult să atrag atenţia comisarilor- estimatori — dintre care, dealtfel, mulţi aveau să devină prieteni cu mine — asupra originilor suspecte a cutărei sau cutărei picturi „vechi” pe care ei se pregăteau s-o scoată la licitaţie. Experienţa m-a învăţat ce nemaipomenită carieră puteau face aceste pînze în mîinile unor falsificatori şi negustori „la negru”.

Am avut, nu odată, dialoguri de acest gen cu traficanţii reţinuţi de noi:

— Domnule comisar, îmi reproşaţi că i-am vîndut lui X un fals Manet. Aveam toate motivele să cred că era „veritabil” de vreme ce l-am cumpărat, semnat, la hotel Drouot!

— L-ai cumpărat „după catalog”? (deci cu expertiză)

— Nu, l-am luat dintr-un lot de tablouri „vechi”.

— Ai o chitanţă?

— Iat-o.

— Aici nu-i indicat că ar fi vorba de un Manet.

— Asta din pricina că „ăia” nu vor să se lege la cap....

„Aia” sînt comisarii-estimatori de la hotel Drouot care nu au adjudecat această pînză drept o operă autentică a lui Manet, dar au lăsat totuşi semnătura — negarantată — a maestrului impresionismului.

Simplu fapt că un tablou purta ştampila hotelului Drouot era suficient pentru traficanţi ca să încerce să abuzeze de credulitatea diverşilor naivi. În consecinţă, de cîte ori eram informat de o apropiată vînzare a unor „coşarniţe” conţinînd „opere” de acest gen, luam iniţiativa de a-i pune în gardă pe comisarii-estimatori şi pe domnul Guillaumin. Trebuie totuşi să mărturisesc că majoritatea acestor demersuri preventive rămîneau fără rezultate. Ca să prezerv renumele hotelului Drouot şi, concomitent, să împiedic negocierea unui fals, propusesem să fie

îndepărtate semnăturile, monogramele, ştampilele atelierelor sau parafele de succesiune apocrife.

— Cum să ne luăm răspunderea ştergerii unei semnături de pe un tablou? mi se replica. Şi dacă tabloul se dovedeşte, pînă la urmă, a fi autentic?

Nimic de zis, dilema era de natură să preocupe pe oricine. Dar rolul unui comisar-estimator nu este oare acela de a *estima* şi apoi, în cunoştinţă de cauză, de a vinde angajînd în felul acesta propria-i responsabilitate? Bineînţeles, el nu poate să răspundă în întregime de autenticitatea obiectelor pe care le scoate la licitaţie. În momentul în care ridică ciocănelul de fildeş nu înseamnă că poate şi jura că orice posibilitate de a greşi a fost exclusă. Dar această posibilitate a erorii izvorîte din buna credinţă poate fi totuşi eliminată de avizurile prealabile ale experţilor (ei înşişi responsabili).

Profanul ar avea tot interesul, înainte de a se lansa în licitări, să cunoască jargonul obişnuiţilor. Aceştia din urmă ştiu ce trebuie căutat printre „hîrdaiele” şi „coşarniţele” sălilor de jos. Cînd se vorbeşte de un „mobilier bun” sau de „mobile vechi” înseamnă doar că e vorba de o marfă uzată, dar încă recuperabilă. Cît despre tablourile şi obiectele „de artă”, îngrămădite unele peste altele, trebuie să fii cu adevărat de meserie ca să descoperi acolo ceva susceptibil de a fi înnobilat. Să nu ne închipuim însă că aceste piese, lipsite de orice garanţie şi *pedigrée,* „necatalogabile” nu vor stîrni focul unor licitări pripite şi nu vor începe în mîinile traficanţilor, o fructuoasă carieră!

Poate sau nu poate oare profanul să dejoace nenumăratele stratageme ale anumitor cumpărători escroci? De exemplu aceea care consistă în răspîndirea, înaintea începerii unei vînzări, a unor zvonuri menite să devalorizeze cutare sau cutare obiect de artă rîvnit de aceştia? În scopul de a-i descuraja pe amatorii de bună credinţă, licitanţi posibili, escrocii lansează zvonuri că

tabloul cutare a suferit restaurări vizibil grosolane, că mobila cutare n-a aparţinut niciodată epocii indicate în catalog, că timbrul cutare „nu e de mare clasă”, că acel covor persan a fost „revopsit”, etc. În asemenea cazuri licitările nu urcă şi intermediarii profesionişti pot pune mîna la un preţ mic pe obiecte pe care după aceea le vor vinde foarte scump.

Mai există şi un alt truc, vechi de tot, acela al „revizuirii”, căruia i s-ar mai putea spune „cumpără tu, că luăm noi”; un grup de negustori cad de acord să lase numai pe unul din ei să liciteze. Cînd acesta a obţinut obiectul dorit, grupul celor „coalizaţi” se întruneşte în sala din dos a unei cafenele din vecinătate şi respectivul obiect este scos din nou la licitaţie, de astă dată între ei şi în mod ilegal. Diferenţa între licitaţia publică şi cea clandestină, la care s-au dedat, e apoi împărţită între ei. Inutil să precizez că aici e vorba de beneficii ilicite, în dauna Statului sau în dauna particularilor care vor cumpăra la un preţ mare ceea ce ar fi putut obţine, mai ieftin, prin jocul normal al licitării.

Fauna aceasta a sălilor de licitaţie furniza serviciului meu o seamă de informaţii — rezultate probabil din diverse rivalităţi — dar nici una din ele nu se referea la „revizuirile” clandestine. Inspectorii mei erau obligaţi ca atare să exercite o supraveghere discretă, dar foarte dificilă. Rareori au reuşit ei să intervină rapid şi mergînd totodată la sigur ca să stabilească infracţiunea. „Specialiştii” acestei burse a obiectelor imobiliare ştiau de prea multă vreme să-şi apere privilegiul de a provoca fluctuaţiile, atît de inexplicabile pentru profan, a cotelor de la hotel Drouot.

Acest comerţ marginal n-are, dealtfel, nimic nou. Probabil că există de cînd există şi vînzările publice şi dacă lucrurile stau aşa, înseamnă că are o vechime de vreo două mii de ani! Săpăturile arheologice de la Pompei au exhumat o casă care aparţinuse comisarului-estimator Cecilius Jucundus, iar de la Cicero aflăm că primele vînzări publice au fost

organizate la Roma de dictatorul Sulla. La Paris, ele s-au ţinut mai întîi în Place de la Bourse, apoi la hotel Aligre, la mînăstirea Grands-Augustins, pe urmă la hotel Bullion înainte de a se instala definitiv în 1852 la hotel Drouot. Rochefort spunea că clientela sa se împărţea în trei categorii: 1) oamenii care plătesc cumpărăturile lor mai mult decît fac ele; 2) cei care plătesc cît fac ele în realitate; 3) cei care nu plătesc decît sub valoarea lor. Şi adăuga: „Ca să ajungi în cea de a treia categorie, care e pentru cumpărător o Ţară a făgăduinţei, trebuie să treci în mod fatal prin prima, şi să o traversezi pe a doua. Dintre toţi aceştia, cîţi am văzut eu gata ruinaţi înainte de a-şi fi terminat studiile!”

Acestea erau, aşadar, circumstanţele de care trebuia să ţin seama atunci cînd serviciul meu a pornit la represiunea fraudelor de la hotel Drouot. Nu le puteam reproşa nimic comisarilor estimatori. Funcţionari ministeriali, plasaţi sub supravegherea procurorilor aparţinînd instanţelor superioare ale Republicii, ei sînt însărcinaţi doar să evalueze obiectele pe care urmează să le adjudece celui care oferă mai mult. Desigur, experienţa lor în materie de moravuri ale vînzărilor publice îi face să discearnă anumite manevre ale cumpărătorilor necinstiţi. În faţa coaliţiei acestora însă, sînt dezarmaţi. Şi totuşi, cum putea fi combătut acest trafic?

M-am folosit de cazul acelui Manet pe care l-am evocat mai sus, ca să revin asupra propunerii mele de a proceda, de aici încolo, la ştergerea semnăturilor unor pictori deosebit de prestigioşi, care, cum fusese cazul semnăturii lui Manet, nu-i înşelase pe experţi. De vreme ce acest gen manifest de fals eşuează oricum în „coşarniţă”, printre tablourile anonime desemnate doar cu menţiuni ca „reprezentînd un peisaj” sau „reprezentînd un portret de femeie”, unde ar fi inconvenientul de a face să dispară nume ce nu pot decît să-i înşele pe naivi?

— Desigur, lucrul e posibil, domnule comisar. Dar ce va spune proprietarul unei opere căreia i s-a şters semnătura? mi se obiecta.

— Avertizaţi-l înainte de a proceda la ştergere, am sugerat eu.

— Şi dacă refuză?

— Atunci refuzaţi tabloul! Altminteri, un negustor veros va beneficia întotdeauna de ocazia de a cita hotelul Drouot ca loc de provenienţă al unui fals.

— Da, aveţi dreptate, dar.... În sfîrşit, vom încerca să evităm repetarea acestui gen de fraudă.

Pe atunci, crezusem că am cîştigat partida; asta pînă în ziua în care derutanta judecată a unui tribunal mă făcu să renunţ la această iluzie şi mă incită să mă abţin pe viitor de la orice fel de iniţiativă preventivă în acest domeniu.

Un amator cumpărase un Courbet la o licitaţie publică din provincie. Experţii consultaţi declarară unanim că tabloul nu e de mîna maestrului din Ornans. Atunci, amatorul ceru anularea tranzacţiei. Tribunalul îi dădu satisfacţie, hotărînd rambursarea sumei vărsate plus un supliment drept daune.

Opt luni mai tîrziu însă, Curtea de apel infirma sentinţa Tribunalului considerînd că comisarul-estimator putea să garanteze doar „materialitatea" unei semnături şi nu şi faptul că un Courbet, *vîndut ca atare,* era obligatoriu opera pictorului cu acelaşi nume!

Amatorul lezat se adresă atunci Curţii de casaţie. Aceasta respinse acţiunea, socotind că reclamantul, amator de artă aparţinînd unui mediu social elevat, nu putea ignora faptul că menţiunea „semnat Courbet" se aplica doar la materialitatea semnăturii de pe tablou, nu şi la autenticitatea ei!

Cam bizară sentinţă! Vasăzică, ca să ateşti că o semnătură — autentică ori imitată — figurează sau nu pe un tablou, e nevoie să ai titlul de comisar-estimator; pe de altă parte însă, actul acesta al unui funcţionar ministerial nu

înseamnă defel un certificat de valoare şi cu atît mai puţin o garanţie! Şi atunci, ce mai rămîne?

În aceste condiţii, mi-am zis eu, dacă deciziile jurisdicţionale contracarează zelul meu şi dau — fie şi numai indirect — dreptate falsificatorilor, de ce trebuie să mă zbat ca să atrag preventiv atenţia funcţionarilor ministeriali asupra plagiaturilor ce le trec prin mîini? Ar trebui să ma mulţumesc să aştept — şi încă nu prea mult — ca să-mi sosească la birou, transmise de Parchet, plîngerile cumpărătorilor înşelaţi. Să aştept deci, ca infracţiunea, perfect previzibilă, să aibă mai întîi loc, iar apoi să anchetez....

În perioada aceasta am învăţat şi cum trebuie interpretaţi anumiţi termeni folosiţi la vînzări. De exemplu, după expertul Ananoff, specialist în Fragonard, dacă într-un catalog de vînzări de opere de artă scrie: „jos în dreapta, o semnătură” înseamnă că desenul poartă numele autorului, dar scris cu altă mînă decît a sa proprie. Dimpotrivă, „semnat Fragonard” înseamnă că e vorba de o semnătură originală, aparţinînd lui Fragonard. Dar nici această indicare a semnăturii, care ar fi trebuit să aducă în mod efectiv cumpărătorului o garanţie în ceea ce îl priveşte pe autorul tabloului, nu este o regulă riguros observată. Din contra, ea tinde din ce în ce mai mult, să se limiteze la simpla constatare a existenţei unei semnături pe pînza; astfel, de pildă, dacă pe tablou scrie „Boucher”, nu înseamnă că acesta e obligatoriu şi autorul. Această „materialitate a semnăturii” inutilă şi în ultima instanţă ipocrită, a fost totuşi într-o anumită măsură omologată în 1962 de către Curtea de apel din Dijon.

Cît priveşte „ştampila” sau orice alt marcaj, acestea, în loc să ateste autenticitatea, dovedesc de cele mai multe ori cît de înşelătoare pot fi ele!...

„În străinătate, îmi spunea domnul Ananoff, anumiţi termeni au cu totul altă valoare. De exemplu, la Londra, la

galeriile Christie's şi Sotheby nu sînt garantate decît tablourile moderne. În cazul unui Watteau, de pildă, acesta nu este considerat autentic decît dacă în catalog e menţionat şi prenumele scris cu toate literele. Dacă există dubii se pun numai iniţialele. Iar dacă este fals, nu va figura decît patronimul....”

Dacă nu cunoaşte toate aceste bizarerii, anchetatorul riscă să comită erori în lumea comerţului cu opere de artă. E o lume aparte, cu regulile sale, cu limbajul său şi cu specialiştii săi, de la „bisericuţele” artiştilor şi combinaţiile dintre vînzători şi cumpărători în sălile de vînzare, pînă la marea piaţă internaţională, trecînd prin proprietarii de galerii, amatorii şi colecţionarii, comisarii-estimatori şi experţii. Folosesc expresia „o lume aparte” fără să-i dau un sens peiorativ, întrucît raporturile stabilite între mine şi artişti — mai cu seamă pictori — şi marii experţi, au fost de natură să mă îmbogăţească. Evident, mă refer la un plan strict intelectual, şi asta în ciuda decepţiilor la care am făcut aluzie ceva mai sus.

Inspectorii mei au primit în schimb bobîrnace de alt gen. Uneori s-au simţit pierduţi în această lume atît de străină de formaţia lor.

— Domnul e cumva expert? l-a întrebat odată pe Lieuvain un negustor de tablouri, deosebit de abil, pe care colaboratorul meu a crezut că-l va surprinde în flagrant delict de tentativă de vînzare a unui fals Utrillo. Domnul nu ştie că această pînză a fost autentificată de însuşi domnul Paul Pétridès? Auziţi? *Paul Pétridès!*

Lieuvain îmi povesteşte păţania sa şi mă întreabă:

— Cine este acest Paul Pétridès?

— E expertul numărul Unu, e oracolul în materie de pictură a lui Utrillo.

— Nu pot să le ştiu pe toate, oftează Lieuvain.

— Nici eu....

Răspunsul meu, pe care el l-a luat drept o dovadă de simpatie, de consolare, era de fapt onesta mărturisire că sarcina ce ne incumbă depăşeşte uneori posibilităţile serviciului meu. Nici unul din adjuncţii mei, comisari sau inspectori, nu posedă o formaţie intelectuală care să-i permită să-i înfrunte pe „specialiştii" ce uneori îi tratează de sus. Ei au fost afectaţi serviciului meu aşa cum ar fi putut fi repartizaţi la serviciul „crime" sau la brigada „anti-drog". Şi cu toate acestea, avînd în vedere şi circumstanţele, oamenii s-au pus la punct cu o emoţionantă bunăvoinţă. Am transformat unul din dulapurile din biroul meu într-o mică bibliotecă, conţinînd indispensabilul „Dicţionar al pictorilor" al lui Bénézit şi o seamă de lucrări ilustrate cu reproduceri tratînd cutare sau cutare epocă artistică sau opera diverşilor mari pictori. Seara, adjuncţii mei împrumutau adesea cîte una din aceste cărţi pe care le luau la ei acasă ca să le citească mai la îndemînă. Pînă şi Badet, cam certat cu genul acesta de învăţătură, s-a apucat să tocească „Arta secolului al XVIII-lea"!

„Isnard? Poliţist de salon..." se amuzau uneori să zică colegii de la alte servicii, mai „clasice". Comentariile lor mi-au ajuns la ureche. Ce ar zice însă aceşti zeflemişti dacă ar şti că oamenii echipei mele îşi petrec timpul liber citind lucrările lui Berenson, René Huyghe sau Venturi? „Sticletele intelectual creează o şcoală...." E drept că uneori şefii mei de la Siguranţa naţională apreciau această particularitate; de pildă, atunci cînd primeau vizitele unor delegaţii străine din „ţări evoluate", grupe de studiu de magistraţi şi poliţişti, eu eram însărcinat să le fac o sinteză a activităţii noastre. Le arătam atunci tablourile false ce îmi împodobeau biroul şi mă lansam în explicaţii asupra autenticului şi a falsului, asupra vicleniilor falsificatorilor, mijloacele de a-i demasca şi rezultatele obţinute. Serviciul meu era de asemenea extrem de apreciat atunci cînd directorii mei doreau să-i ducă pe oaspeţii străini la prezentările de modă ale marilor

creatori sau la expoziţiile pariziene de artă, mai importante. În asemenea cazuri eu eram acela care oferea o imagine „intelectuală” a poliţistului.... şi cel care făcea rost de invitaţii interesante....

Nu e oare măgulitor să poţi prezenta un serviciu de poliţie — singurul din lume, căci, aşa cum uneori a subliniat presa, nu există servicii echivalente nici în S.U.A., nici la Londra, nici la Roma, — care să se ocupe de protecţia acestui nobil lucru numit Arta?

Dar iată că într-o dimineaţă Lieuvain îmi spune:

— Domnule comisar principal, cred că avem cam multe lacune şi de aia negustorul ăla de tablouri m-a putut încuia zilele trecute dîndu-mi la cap cu Pétridès. Avem prea des de-a face cu oameni care profită de cultura lor ca să ne ducă de nas. Cunoştinţele pe care le posedăm actualmente în materie de arte frumoase le-am dobîndit doar pe cale practică. Formaţia noastră intelectuală e empirică. Simt din ce în ce mai mult, în ciuda lecturilor pe care le facem, că ne lipseşte o bază teoretică. Nu credeţi că am putea urma cursurile Şcolii de la Luvru?

Nu mă aşteptam cîtuşi de puţin la o propunere atît de surprinzătoare. Şcoala de la Luvru? Poliţişti, oameni în toată firea, întorşi pe băncile şcolii ca nişte puştani? Îmi reprim pofta de rîs şi punîndu-mă la diapazonul seriosului Lieuvain, care tocmai inventase formaţia permanentă, răspund:

— La urma urmei, de ce nu? Vrei să te ocupi şi să vezi care sînt condiţiile pentru admiterea noastră la cursurile acestei Şcoli de la Luvru?

— Perfect, o să mă ocup.

A doua zi, Lieuvain îmi dă radios raportul:

— Putem să ne înscriem ca auditori liberi. Nu trebuie plătită decît o taxă de înscriere care nici măcar nu e mare.

Îmi consult şi ceilalţi colaboratori:

— Aţi avea chef să consacraţi puţin timp ca să urmaţi cursurile Şcolii de la Luvru?

Cei mai mulţi par mai curînd stînjeniţi sau intimidaţi de această perspectivă. Unul dintre ei remarcă:

— Îmi rămîne atît de puţin timp să stau cu nevasta şi cu copiii mei...

Numai Girard se alătură lui Lieuvain şi mie. Fără să suflu o vorbă superiorilor mei ierarhici, şi după ce le-am recomandat inspectorilor mei să nu spună nimic colegilor de la alte servicii, căci îmi imaginam lesne care le vor fi comentariile, am pornit-o toţi trei la Luvru. Acolo, am plătit taxa de înscriere şi am ales cursurile care ne interesau din lista celor propuse. În afara cursului obligatoriu de istorie a artei (preistoria era predată de Conservatorul muzeului André Parrot), optăm pentru pictură, curs care urma să ne fie expus de colegul său, domnul Bernard Dorival. Ne cumpărăm cîteva maculatoare groase şi o serie de cărţi. Şcoala se găseşte la subsolul clădirii care formează latura stîngă a curţii interioare.

La început, pătrunzînd în sala în care domnul Parrot explică geneza activităţilor artistice ale omului, încercăm un sentiment de jenă la ideea că ne vom trezi numai printre tineret. Dar temerile noastre se spulberă imediat văzînd că pe băncile acestei celebre şcoli se înghesuie numeroase persoane de aceeaşi vîrstă cu noi. Ambianţa e decontractată, plăcută; nu-mi reaminteşte în nici un fel disciplina tradiţională din anii şcolăriei mele.

Din clipa aceea au apărut o serie întreagă de noi dificultăţi. Urma că combinăm în aşa fel timpul, încît să împăcăm orele de curs cu obligaţiile prioritare ale serviciului, al cărui orar nu e niciodată previzibil. Anchetele şi rapoartele trebuiau făcute ca şi cînd ar fi constituit unica noastră activitate. La toate acestea se adăugau, în cazul meu, o mie şi una de sarcini administrative ce revin unui şef de serviciu. Ne asumam însă cu plăcere surplusul de muncă generat de noua noastră îndeletnicire de „studenţi”. Era o adevărată baie în apă vie. De trei ori pe săptămînă

Lieuvain, Girard şi cu mine ascultam cu pasiune expunerile deosebit de interesante ale celor doi conservatori. Umpleam maculatoarele cu notiţe şi la ieşire, cînd ne regăseam pe cheiul Senei, comentam îndelung noua ştiinţă pe care o acumulam. Eram cuprinşi de o fericire, pînă atunci necunoscută: era bucuria pe care o încerci la contactul cu cele mai frumoase activităţi omeneşti. Evadam în felul acesta din preocupările noastre profesionale, unde, evident, ceea ce întîlneam nu constituia chiar cea mai exaltantă latură a firii omeneşti.

La capătul celei de a doua luni,asiduitatea noastră începu să se cam sleiască. Efortul suplimentar pe care ni l-am impus risca să atragă după sine întîrzieri în executarea comisiilor rogatorii şi în răspunsurile la notele cu care ne inunda Parchetul. Şi iată că Girard e primul care-i obligat să „sară” un curs, apoi sînt eu sau Lieuvain. Pînă la urmă, neputînd concilia întotdeauna cele două orarii, absenţele noastre de la şcoală devin atît de frecvente încît nu mai putem continua.

— Ce păcat, oftează Lieuvain.

Girard şi cu mine sîntem de aceeaşi părere, dar ce putem face?

Şi iată-ne întorşi din nou la cărţile din dulapul meu şi la lectura lor, în funcţie de posibilităţi şi de pregnanţa impusă de cutare sau cutare caz. Totuşi, cele trei luni de frecventare a şcolii de la Luvru au avut asupră-ne efecte binefăcătoare. Acolo am învăţat o serie de noţiuni fundamentale. Ne-am exersat facultăţile noastre de memorie vizuală, calitate oricum obligatorie pentru un poliţist, dar aplicată de data aceasta la posibilitatea de a recunoaşte maniera, eclerajul şi culorile dominante la artişti aparţinînd diverselor epoci.

— Oricum, ştiu mai multe decît acum trei luni, se consolează Lieuvain.

Neputînd spori cunoştinţele noastre la modul şcolar, frecventăm cît putem mai des expoziţiile. Din fericire Parisul e plin de aşa ceva.

În sinea mea, mai notez că vremelnicii mei „co-discipoli” au contractat un respect sporit pentru adevăraţii creatori de artă, devenind totodată, ca o reacţie firească, mai intransigenţi faţă de falsificatori. Au ajuns să înţeleagă mai bine sensul profund al luptei noastre împotriva paraziţilor care desfigurează aportul de frumos al artiştilor autentici şi şi-l însuşesc în mod fraudulos. Am prezentat şi o conferinţă colegilor mei, şefi de secţii ale serviciilor judiciare din provincie. Le-am distribuit un studiu asupra cazurilor de falsificări ce li se pot prezenta şi o notă în legătură cu textele de lege care le reprimă. În felul acesta, acţiunea lor a căpătat pe întregul teritoriu al Franţei o orientare mai bună.

Printre alte cauze, dezertarea noastră de pe băncile şcolii de la Luvru a fost precipitată şi de o anchetă care ne dădea mult de furcă. Avocatul lui Bernard Buffet depusese o plîngere împotriva unui falsificator care imita la perfecţie desenele clientului său.

Timp de cincisprezece zile, Girard s-a zbătut căutînd suspecţi la adrese imprecise, vechi sau fanteziste, interogînd fără succes portărese, vecini, negustori. De cîteva ori a crezut chiar că a dat de ţărm. Aşa-i adesea soarta poliţistului: să crezi că în sfîrşit ai prins „peştele cel mare” şi să eşuezi în ultimul moment...

În cazul de faţă, falsificatorul, autorul unui „Liliac” atribuit lui Bernard Buffet, a fost, e drept cu oarecare trudă, identificat. Nu ne rămînea decît să-l arestăm. Dădusem de urma lui la diversele domicilii succesive cînd, brusc, dispăru. Un delincvent care ştia să se ascundă atît de bine, care ne păcălea cu atîta abilitate nu putea fi decît un tip uns cu toate alifiile, un şmecher care cunoştea toate

trucurile ca să ducă de nas poliţia. Era o concluzie pe care inspectorii mei au dedus-o din propriile lor dificultăţi. Erau atît de des văzuţi prin Montmartre şi Clichy încît investigaţiile în vederea descoperirii personajului pierdură orice atribut al discreţiei. În consecinţă, falsificatorul ne scăpa printre degete ca un ţipar, dobîndind totodată în cercurile boeme ale artiştilor Montmartrezi o importanţă ce sporea cu fiecare zi.

Fură cercetate toate fişierele, toate registrele de internări în spitale. În van!

— E tare tipul, mîrîia Girard, iritat de eşecurile sale.

Începusem să fiu şi eu de părerea inspectorilor mei cînd îmi veni subit ideea să consult fişierele penitenciarelor.

De o lună clientul nostru se afla internat la... Fresnes![19]

Plecăm într-acolo, Girard cu maşinuţa lui portativă de scris în mînă. Închisoarea e un loc pe care nu mi-a plăcut niciodată să-l frecventez. Dacă aş spune că de fiecare dată am încercat un sentiment de nelinişte vizitînd un penitenciar, s-ar putea să fiu acuzat de sensiblerie. Dar puţin îmi pasă! Nu mă pot împiedica să văd cum din clipa în care a fost închis, omul diminuat, amputat, devine o fiinţă jalnică. M-am întrebat nu o dată cum am putea noi, poliţiştii, să protejăm societatea fără să-i azvîrlim pe cei care o atacă în prăpastia decrepitudinii. La fel ca şi toate celelalte persoane care se ocupă de această problemă — sociologi, psihologi, preoţi, asistenţi sociali etc. — n-am izbutit nici eu să imaginez o soluţie suficient de realistă, capabilă să satisfacă această dublă exigenţă: salvgardarea colectivităţii cinstite şi muncitoare, şi în acelaşi timp reeducarea elementelor antisociale într-un alt cadru decît cel creat de constrîngerea fizică.

---

19 Penitenciar situat într-una din comunele suburbane ale Parisului care şi-a dobîndit o sinistră reputaţie în timpul ocupaţiei hitleriste, fiind transformată atunci într-un loc de detenţie al „politicilor”. Ulterior a revenit la vechea-i „clientelă” (N.T.)

Aceste reflecţii mă năpădesc şi de astă dată cînd, mergînd în urma gardianului ce ne conduce de-a lungul mai multor culoare lugubre, ajungem într-o sală goală în care lumina zilei pătrunde din abundenţă prin ferestrele largi dar, aşa cum o cere regulamentul, zăbrelite. Gardianul ne poftește să luăm loc pe nişte scaune aşezate pe un soi de estradă. Apoi, pleacă să-l aducă pe deţinut. Pe măsură ce se îndepărtează, auzim cheile lui zăngănind în broaştele uşilor succesiv deschise şi închise.

— N-aş zice că puşcăria e un loc prea vesel..., gîndeşte cu glas tare Girard, aşezîndu-şi maşina de scris pe o măsuţă, deschizînd-o şi băgînd o foaie de hîrtie. O face probabil ca să mobileze cu ceva tăcerea glacială.

Se scurg momente lungi de aşteptare. Mă gîndesc la omul a cărui depoziţie urmează să o înregistrăm. Contrar impresiei ce mi-o făcusem, e tînăr; are douăzeci şi patru de ani. Să fie deja un mic dur? Un „irecuperabil”?

Scrîşnetul şi scîrţîitul caracteristic al masivelor chei răsucite în broaşte se apropie. În sfîrşit gardianul deschide uşa vorbitorului în care aşteptam. Şi iată-l în faţa noastră pe insesizabilul falsificator. Braţe care se bălăbănesc, aerul stînjenit. Un băiat tînăr care ne priveşte cu coada ochiului, cu o expresie de teamă. „Iarăşi nişte caralii? Ce dracu mai vor de la sufletul meu?... îşi zice el pesemne. Parcă n-aş avea şi aşa destule ponoase de tras!”

Girard se aşază în faţa maşinii sale de scris, iar eu cobor de acolo unde mă cocoţasem. Rămîn în picioare în faţa băiatului care se aşezase. Cîteva clipe îl studiez atent. Nu are expresia aceea obstinată a veritabililor „duri”. Anii săi tineri exclud aşijderi supoziţia pe care ne-o făcusem pe vremea cînd îl urmăream zadarnic că ar fi o vulpe bătrînă, perfectă cunoscătoare a tuturor şmecheriilor.

Haide, aşadar, să vedem cine e. Revin la obiceiul meu şi-l învit să-mi vorbească despre el, de copilăria lui, de familie, de ceea ce făcea înainte de a fi eşuat la Fresnes.

— Oh, am făcut multe tîmpenii în tinereţea mea..., îmi mărturiseşte el.

(„În tinereţea mea...”! Are douăzeci şi patru de ani... Dosarul arată că a luat-o de timpuriu cu condamnările.)

— Mă ţineam cu o fată. Ne iubeam. Acum e însărcinată. Am vrea să ne căsătorim. Cînd ies, ma apuc de muncă. Trebuie să-mi fac o viaţă nouă....

Accentul e sincer. Îmi vorbeşte îndelung despre mama lui, apoi despre amicii săi din Clichy.

— Pe ăştia îi las dracului. Nu vreau să-i mai văd... adaugă el cu o urmă de ciudă în glas.

Fireşte, nu iau toate spusele sale drept aur curat, dar îmi amintesc că direcţia penitenciarului a remarcat buna sa conduită. Poate că-i pare într-adevăr rău de cele făcute? Avocatul a solicitat pentru el suspendarea pedepsei. Înainte de a trece la obiectul vizitei noastre, îl pun să-mi vorbească de el, de sentimentele sale. Îl întreb:

— Tînăra cu care vrei să te căsătoreşti cu ce se ocupă în acest moment?

Chipul i se luminează:

— E o fată bună, să ştiţi. Lucrează la o spălătorie. Muncă grea. În timp ce eu zac la pîrnaie, ea se speteşte ca micuţului să nu-i lipsească nimic cînd se va naşte. I-am zis să păstreze totul pentru el şi să nu-mi trimită mie pachete....

Conţinutul dosarului şi spusele sale se completează reciproc schiţînd portretul unui mic derbedeu a cărui viaţă n-a fost fericită. Afecţiunea ce o poartă prietenei sale face ca vocea să-i vibreze de emoţie. A sosit momentul să trecem la cazul nostru, îi explic cum, din cumpărători în vînzători, am ajuns pînă la el. Îi arăt falsul Buffet.

— Ce zici?

— Nu cunosc! N-am văzut niciodată! replică el, puţin cam repede.

Îl fac să înţeleagă că răspunsul lui e absurd întrucît cunoaştem adevărul. Citez cîteva mărturii. Atunci nu se mai încăpăţînează şi şopteşte:

— Dacă mă-nfundaţi cu chestia asta, n-o mai scot niciodată la capăt....

Încă o condamnare şi, aşa cum se spune în jargon, „i s-a pus belciugu-n nas” (adică domiciliul forţat, înlocuit astăzi prin „tutela legală”, cu alte cuvinte supraveghere perpetuă de către autorităţi).

— Povesteşte-mi mai bine cum ai ajuns să faci tablouri false?

— Păi, n-a fost complicat. Am copiat desenul ăsta după o gravură de-a lui Bernard Buffet. N-ar fi trebuit s-o fac. Da' n-aveam un chior. În Montmartre există tot soiul de tipi gata să cumpere orice, picturi, desene numa' să fie chilipir. Cum încă de pe vremea şcolii îmi mergea uşor mîna m-am pus şi-am copiat desenul ăsta al lui Buffet. După aia l-am vîndut. Asta e totul.

Într-adevăr, simplu de tot, dar fapta constituie totuşi un delict. Ce să fac? Reflectez în timp ce Girard dactilografiază depoziţia pe care băiatul o repetă docil. Există riscul ca pentru falsificarea operei unui pictor cunoscut, să sfărîmăm definitiv speranţa într-o viaţă nouă a unui băiat de douăzeci şi patru de ani. Intuiţia îmi şopteşte că în cazul lui nimic nu e încă pierdut.

Îi spun că în ceea ce priveşte falsul, soarta sa depinde pînă la urmă de reclamant. Adică de Bernard Buffet. Îi promit să intervin în favoarea sa. Chipul băiatului se înseninează. Mă asigură că nu-mi va înşela încrederea şi că după ce se eliberează va veni să mă vadă...

În timp ce ieşeam, Girard îmi spune:

— Abia am urmat cursurile şcolii de la Luvru, abia ne-am văzut ceva mai bine înarmaţi ca să recunoaştem falsurile şi iată-ne înduioşîndu-ne de soarta unui falsificator

debutant!... Cred însă patroane, că aţi avut dreptate. Asta nu-i primejdios.

Chiar a doua zi vorbesc cu avocatul lui Buffet. Reclamaţia e retrasă.

Nu ştiu ce a devenit falsificatorul meu începător. Nu l-am mai văzut niciodată. Presupun că, revenit la o altă viaţă, a uitat adresa biroului meu, care fără doar şi poate îi amintea de un trist trecut. Nu cred să mă fi înşelat asupra lui pentru că iată, au trecut zece ani şi numele său n-a apărut niciodată pe listele de infractori.

Dacă intervenţia mea pe lîngă avocatul lui Buffet s-ar fi aflat, probabil că, parafrazîndu-l pe Courteline, anumiţi colegi sceptici şi ironici, ar fi adăugat poreclei de „Isnard, poliţist de salon” pe aceea de: „Comisarul e băiat bun”... Realitatea e că dacă adesea m-am lăsat dominat de un anumit sentiment de milă, n-am făcut-o niciodată în favoarea pseudo-negustorilor groşi la pungă care se înavuţeau cu neruşinare pe socoteala mărunţilor falsificatori de ocazie, a „cîrpacilor” şi altor ambulanţi. Rigorile legii le rezervam pentru adevăraţii piraţi, pentru cei care escrocau, cu intenţii speculative deliberate, împinşi doar de setea de cîştig (ce nu se potoleşte niciodată), pe cumpărătorii naivi, văduvindu-i pe artişti de fructul legitim al geniului lor şi privîndu-i pe moştenitorii acestora de drepturile lor la fel de legitime. Aşa cum s-a întîmplat de pildă în cazul Gruber.

Într-o zi de iulie 1957 primesc un telefon de la fata dramaturgului Henry Bernstein, văduva pictorului „mizerabilist” Francis Gruber:

— Domnule comisar, vă solicit ca să mă ajutaţi să apăr memoria soţului meu.

Şi, punctîndu-şi povestirea cu exclamaţii indignate, îmi istoriseşte că o galerie din cartierul Saint-Germain organizase o expoziţie cu lucrările acestui pictor atît de turmentat (şi atît de puţin cunoscut) care a fost Gruber.

La vernisaj, surpriză! Nu recunoscuse nici una din cele treizeci de pînze expuse pe panouri!

— Sînt falsuri, domnule comisar, toate sînt falsuri! E un scandal, ce trebuie să fac?

— Doamnă dacă vă asumaţi responsabilitatea acestei acuzaţii e suficient să veniţi imediat la biroul meu avînd la dumneavoastră o foaie de hîrtie şi timbre fiscale. Vă voi indica cum să redactaţi plîngerea pe care mi-o veţi înainta ca să pot opera sechestrul. E cea mai simplă şi cea mai rapidă procedură. Prevăzută de legea din 1957, această procedură permite apărarea eficace a drepturilor artiştilor.

Reclamanta procedă întocmai. Imediat expediai doi inspectori la adresa indicată ca să procedeze la decroşarea falşilor Gruber.

Picturile erau copiate servil după originale. Doamna Gruber îmi prezentă reproducerile lor fotografice (peisaje sterpe, nuduri descărnate, naturi moarte sleite...) Falsificatorul fusese îndeajuns de îndemînatic ca să contrafacă grafismul lui Gruber, dar nu putuse restitui expresia tragică, austeră sau morbidă a operelor sale. Constatam, încă o dată, că pentru un falsificator abil eşecul rezidă în neputinţa de a dobîndi sensibilitatea celui pe care vrea să-l imite.

Niciodată pînă atunci nu fusesem martorul unei asemenea neruşinări. Să organizezi, în plin Paris, într-un local, o expoziţie cu vînzare de falsuri! Şi pe deasupra, treizeci dintr-o dată!

Dacă reacţia doamnei Gruber nu ar fi fost atît de promptă, o prea frumoasă escrocherie s-ar fi realizat, în linişte şi pace, public, şi cu toate aparenţele „legalităţii”!

În această afacere n-am mai avut nici un scrupul ca să-l fac pe negustorul veros să sufere toate consecinţele judiciare ale necinstei sale.

De cînd literatura — iar în urma sa cinematograful şi televiziunea — au întronat tipul „poliţaiului-erou de roman”, imaginea aceasta stereotipă s-a instalat cu tenacitate în spiritul marelui public. Cu tot regretul pentru modul extrem de abil în care au fost creionate aceste personaje, îmi fac datoria de a spune că din punct de vedere psihologic — şi adesea material — ele sînt false. De dragul romanescului, fără îndoială mai palpitant, e sacrificat adevărul, desigur mult mai prozaic. Oare o să-mi poarte cititorul pică pentru că voi ataca şi acest fals?

De pildă: este cu *totul contrar adevărului* ca Maigret, plecat în vacanţă împreună cu soţia, să se poată lansa, acolo unde se aflau în vilegiatură, într-o anchetă menită să elucideze un caz straniu. Şi totuşi, a fost văzut la televiziune într-un film într-atît de abil realizat, încît prezenta toate aparenţele credibilului.

În realitate, simpaticul comisar nu putea mişca un deget, pentru bunul motiv că nu avea dreptul, fără mandatul unui judecător de instrucţie, să ancheteze un caz în afara jurisdicţiei sale, substituindu-se în acest fel poliţiei locale. Acestea sînt nişte reguli cărora un poliţist trebuie să se supună. Filmul, ca să mă limitez doar la aceste exemple (ce poate fi multiplicat cu o sută sau cu o mie de producţii similare), este fals şi sub raport psihologic. Este greu de crezut ca un comisar sau un inspector, istovit după un an de muncă să încerce, cînd în sfîrşit e în vacanţă pe litoral, dorinţa de a elucida un delict sau o crimă care nu-i priveşte decît pe colegii săi din partea locului. Mai întîi şi întîi, ei sînt la fel de capabili să rezolve cazul respectiv. Dealtfel, excesul acesta de zel ar fi foarte prost văzut atît de ceilalţi poliţişti, cît şi de magistraţii locali.

Dimpotrivă, ar trebui să deplîng faptul că unii dintre poliţişti păcătuiesc mai degrabă prin lene. Am văzut nu o dată poliţişti care se mulţumeau să-l instaleze pe suspect, sau pe martor, în faţa lor şi, după ce le explicau motivul

convocării, înregistrau imediat la maşina de scris declaraţia respectivă. Nici un dialog, nici o „comunicare” veritabilă nu precedase înregistrarea procesului-verbal. Rezultatele astfel obţinute erau în general negative, afară doar de cazurile în care probele categorice, irefutabile, deja obţinute, simplificau lucrurile.

Or, la fel ca şi preoţii sau medicii, poliţiştii sînt nişte confesori. Aşa stînd lucrurile, se poate ajunge — cu condiţia de a stabili în prealabil această „comunicare” omenească — la contacte ce merg mult mai departe şi mult mai profund în cunoaşterea personajului decît obişnuitele bîrfe, pălăvrăgeli, lăudăroşenii sau locuri comune.

Din aceste raţiuni, înainte de a interoga pe cineva în „problemele de fond”, angajam cu el o discuţie. Făceam astfel cunoştinţă. Interlocutorul îmi vorbea de situaţia sa, de originea sa, de familie, de ocupaţiile sale, de prieteni şi de gusturile lui. Nu notam nimic din ceea ce ar fi putut avea legătură cu afacerea ce l-a adus în biroul meu. În felul acesta nu întrerupeam dialogul. Abia după ce epuizam latura psihologică şi socială a interlocutorului meu, reluam punctele esenţiale ale declaraţiilor sale şi-i ceream precizările pe care asistentul meu le înregistra pe loc.

Bineînţeles, există diverse „trucuri”. Ele ţin de „flerul” poliţistului. Nu-i vorbeşti unui gangster cum îi vorbeşti unui negustor de tablouri. Nu interoghezi un zdrahon pleznind de sănătate ca pe un anxios, pe un limfatic ca pe un nervos, pe unul crispat ca pe cel decontractat. Interogatoriul este o luptă între anchetator şi infractorul, prezumtiv sau dovedit. În această luptă sînt permise toate loviturile, exceptîndu-le pe cele „sub centură”, adică brutalităţile, constrîngerile fizice sau morale, în ceea ce mă priveşte, n-am recurs niciodată la reflectorul orbitor dirijat în ochii prevenitului, aşa cum se vede adesea în filmele poliţiste. Nu este însă interzis să-l aşezi pe cel interogat cu faţa la fereastră; găsindu-mă astfel în contra-lumină, puteam să descifrez

mai uşor reacţiile celui pus pe frigare, disimulîndu-le totodată pe ale mele.

În specialitatea mea e indispensabil să-ţi supraveghezi ţinuta şi limbajul. „Durii” fraudei artistice care nu şterpeleau maşini, dar sustrăgeau în schimb milioane de la colecţionari inocenţi, erau întotdeauna, cel puţin în aparenţă, nişte domni distinşi. Cu un gangster obişnuit puteai vorbi pe şleau, în timp ce cu clientela mea artistică, al cărui vocabular tehnic — adesea restrîns în realitate — putea impresiona pe unii din inspectorii mei, era recomandabil să-i adopţi stilul. La diversele politeţuri ipocrite trebuia deci răspuns cu o atitudine similară; dar asta numai pînă în momentul în care, odată reunit mănunchiul de probe, comedia înceta.

În concluzie: corectitudine în ţinută, rigoare în argumentaţie, perseverenţă. Toate trebuind să se bazeze pe cunoştinţele artistice cele mai vaste cu putinţă.

Obişnuinţa de a vinde nătărăilor meduzaţi gogoşi cu ajutorul cîtorva gesturi „distinse” şi a unor fraze sforăitoare, nu te predispune să răspunzi unei acuzări strînse, precise, justificate. Aici e principala slăbiciune a adversarului şi de ea trebuie să te slujeşti.

Într-o zi, de exemplu, am convocat în biroul meu pe unul din acei „negustori” cu domicilii multiple şi internaţionale, ca să-mi dea explicaţii în legătură cu un trafic de false tablouri între Franţa şi Germania, trafic recent descoperit de noi.

La ora indicată pe invitaţie, omul se prezentă şi ceru cu un aer aferat uşierului să fie introdus imediat. L-am poftit înăuntru. Era personaj impozant, îmbrăcat cu eleganţă, purtînd într-o mînă o servietă „diplomat”, de excelentă calitate şi ample dimensiuni, iar în cealaltă un baston. I-am oferit un scaun. Înainte de a fi putut scoate eu o vorbă, omul exclamă nervos:

— Domnule comisar, nu vă pot consacra decît un minut. Plec chiar acum cu avionul la München!

Şi rămase în picioare, cu o expresie arogantă pe faţă.

Vroia să mă ducă de nas cu figura omului de afaceri grăbit care e iritat, în modul cel mai legitim, de faptul că a fost deranjat pentru nişte fleacuri atunci cînd o importantă călătorie...

Am afectat o indiferenţă totală, dar am remarcat politicos:

— Mă miră că invitaţia mea vă încurcă socotelile. Aţi primit-o de o săptămînă, deci cu destul timp înainte. După cum vedeţi v-am lăsat toată libertatea să vă aranjaţi treburile cum vă convine şi la rigoare, să ne cereţi chiar o altă zi şi o altă oră...

(Cu alte cuvinte, inutilă încercarea de a mă lua tare. Figura nu ţine. Experienţa ne-a învăţat că doar cei inocenţi telefonează în prealabil deoarece numai pe ei îi nelinişteşte cam ce-am putea vrea de la ei... Niciodată un delincvent sau un suspect nu ne-a telefonat ca să cunoască motivul pentru care e convocat. De cîte ori îi întrebam: „Ştiţi pentru ce aţi fost convocat?" răspunsul era aproape întotdeauna: „nu domnule comisar" şi se mima surpriza. Uneori, i-am auzit spunînd: „ah, fără îndoială pentru afacerea cu falsurile acelea?" Evident, aveam toată grija să nu-i dezmint şi cu ocazia asta mi se povestea, drept supliment, şi o istorie cu falsuri de care nu ştiam nimic...)

Pe scurt, individul înţelese că scuza lui cu voiajul urgent nu face două parale. Luă loc în silă. Atunci, calm, îi cerui cîteva lămuriri în legătură cu anumite tablouri sosite chiar de la München.

— Declar de pe acum că nu sînt amestecat în această afacere! replică el plin de siguranţă. Dealtfel, avocatul meu, maestrul...

Dialogul se angaja prost: de la primele cuvinte o minciună şi inutila ameninţare cu recurgerea la avocat

(care nu intervine niciodată în acest stadiu al procedurii, lucru ştiut, dealtfel, prea bine de „clientul” meu...)

Comportarea lui mă agasa, dar ceea ce se exterioriza era numai o meticulozitate glacială. Mai impasibil, mai corect şi mai stăpîn pe mine ca niciodată, îi puneam întrebările una după alta, repetîndu-le uneori, ca şi cum răspunsurile sale m-ar fi făcut să reflectez. În realitate, lungeam audierea. Aplicam astfel o metodă contrară bruscheţii şi, în majoritatea cazurilor, cea mai eficace. Constrîns de imperturbabila mea rigoare, adversarul se încurca tot mai mult în pînza de păianjen pe care o ţeseam cu răbdare în jurul său. Pe măsură ce timpul trecea, atitudinea lui se schimba. Cazul e clasic. Spinarea nu mai e atît de dreaptă, gesturile sînt mai reţinute, frazele mai puţin sforăitoare. Smalţul eleganţei începe să crape; aerul superb se cam duce... şi pînă şi batista de la buzunarul de la piept, evident din inul cel mai fin, tot svîntînd o frunte din ce în ce mai îngrijorată, a ajuns să nu mai aibă nimic provocator...

Finalmente, preopinentul meu începu să se bîlbîie, să se umilească şi mărturisi. Discuţia noastră durase trei ore.

După ce adjunctul meu termină cu înregistrarea depoziţiei, individul avu un mic surîs constrîns... şi îmi ceru încă un minut, două de conversaţie... nu ca să se plîngă că l-am făcut să piardă avionul de München, ci ca să-mi spună:

— Vă rog să mă iertaţi, domnule comisar, pentru vehemenţa mea de adineaori... Sper că n-o să ţineţi seama de ea atunci cînd o să vă scrieţi raportul.

Era şi el unul dintre aceia care cred că poliţiştii introduc în raporturile lor consideraţii personale asupra infractorilor ca eventual să se răzbune pentru amorul lor propriu rănit. Nu ne putea imagina altfel decît urînd şi avînd idei preconcepute. În plus, era convins că dacă îşi ceruse iertare şi mărturisise pînă la urmă totul în legătură cu traficul său internaţional de false tablouri ale unor maeştri, acestea îi vor aduce indulgenţa tribunalului. Bineînţeles, mărturisirea

completă contează mult în procedura judiciară. Ea eliberează conştiinţa magistraţilor (şi pe aceea a anchetatorilor) de un posibil dubiu. Mi s-a întîmplat ca în unele cazuri importante şi delicate să-l însoţesc pe prevenit la judecătorul de instrucţie. Adesea, înainte să fi avut eu timp să rezum actele anchetei, magistratul mă întreba: „A mărturisit?”

Acum, pe punctul de a încheia acest capitol — care sper că nu a îmbrăcat aspectul unui expozeu de psihologie poliţistă — mă simt obligat să risipesc o părere eronată, dar general răspîndită: în dreptul francez şi în stabilirea, de către tribunal, a pedepsei, mărturisirea nu joacă nici un rol. Atît la Şcoala de poliţie, cît şi la Facultatea de Drept, unde predă, eminentul meu coleg Le Clère subliniază întotdeauna că nici una din legile noastre nu stipulează că mărturisirea ar aduce după sine, *ipso facto* vreo indulgenţă din partea judecătorilor. I-am dezaprobat întotdeauna pe colegii care ca s-o obţină se foloseau de această amăgitoare făgăduială.

Celebrul criminal care-şi povăţuia confraţii: „Nu mărturisiţi niciodată!”, vorbea fără îndoială în cunoştinţă de cauză.

VIII. MUZEUL DE FALSURI DE LA BARBIZON ŞI „TIŢIAN”-UL DIN COMPIÈGNE

Sfera activităţilor noastre e într-o continuă creştere întrucît serviciul meu, deja cunoscut de public şi în cercurile artistice, primeşte din toate părţile reclamaţii ale clienţilor lezaţi, cereri de anchetă din partea Parchetului şi... invitaţii la vernisaje.

Numeroşi proprietari de galerii au sfîrşit prin a mă include în lumea cunoscătorilor de arta. Atît pentru ei, cît şi pentru numeroase alte personalităţi care gravitează în jurul atelierelor şi magazinelor de specialitate, am încetat să fiu doar un sticlete specializat într-o formă mai deosebită de represiune penală. Aşa stînd lucrurile, frecventez, îmbinînd curiozitatea mea personală cu preocupările profesionale, expoziţii, retrospective organizate de muzee şi galerii de artă. La aceste manifestări despre care se obişnuieşte să se spună că sînt „eminamente pariziene” întîlnesc critici reputaţi şi fac cunoştinţă cu pictori şi sculptori. Pe scurt, plonjez (cu deliciu) într-o societate clocotind de idei şi de pasiuni, cu totul diferite de cele care agită cloaca dezgustătoare a escrocilor de toate calibrele pe care atribuţiile mele mă chemau să-i urmăresc. Apă de cleştar după smîrcuri cu lintiţă.

Din păcate, nu pentru mult timp!

Abia plecat de la o încîntătoare recepţie unde admirasem cîteva superbe pînze de Chagall, trebuie să expediez la grefa tribunalului nişte infame mîzgălituri făcute de mîna unui falsificator.

Apoi, trebuie să mai fac şi un salt pînă la Barbizon.

De fapt, descoperirea despre care vreau să vorbesc începuse la Paris, într-un apartament-boutique de pe Rue Saint-Honoré. Ştiam de cîtva timp că negustorul care-l ţinea aproviziona piaţa artistică cu tablouri vechi false. Trebuia însă să aştept prilejul ca să mă ocup de el, prilej care n-

avea cum să întîrzie. El s-a înfăţişat sub trăsăturile unui brav burghez din Tours.

Acesta cumpărase de la prăvălia de pe Rue Saint-Honoré un Chardin, a cărui origine şi autenticitate îi fuseseră garantate printr-un atestat eliberat de un „expert”. Or, certificatul se dovedise în întregime fals.

Înarmaţi cu indispensabila comisie rogatorie a judecătorului de instrucţie, efectuăm o descindere în elegantul apartament al domnului X. Fireşte, mă aşteptam că găsesc ceva tablouri, dar nu o veritabilă galerie de artă. Pereţii acestei uriaşe locuinţe, transformate şi adaptate scopurilor comerciale, sînt acoperiţi de pînze atribuite lui El Greco, Le Nain, Guido Reni, Bronzino, Desportes, Géricault, Lawrence, Mignard, Corneille de Lyon pe cînd altele, mai modest, sînt estimate ca aparţinînd şcolilor spaniolă, italiană, florentina şi germană.

La vederea tuturor acestor „opere” dintre care majoritatea mi se par suspecte, încerc o clipă regretul că nu am cerut să fiu însoţit de un expert oficial. Păcat, dar nu e momentul să tergiversez lucrurile. Îmi asum răspunderea unei ulterioare expertize calificate (voi avea mai tîrziu satisfacţia de a constata că specialiştii consultaţi aveau să confirme recolta mea de falsuri).

În timpul celor două ore cît a durat acest „depanotaj” am fost tot timpul intrigat de comportarea soţiei proprietarului — absent — al galeriei. După cîteva proteste şi lamentări ea se resemnase şi părea terorizată de *altceva* decît ceea ce se întîmpla.

Acest *altceva*, îl descopăr abia cînd am timp să mă ocup de hîrtiile luate de pe biroul Empire al negustorului. E o simplă carte poştală, alb-negru, reprezentînd trei săli ale unui „Muzeu al pădurii” din Barbizon. În partea de jos, cea rezervată corespondenţei, citesc imprimate cu caractere mici:

„Direcţie unică: Galerie, Rue Saint-Honoré...” etc.

Va să zică, galeria pariziană a domnului X posedă o sucursală la Barbizon.

Iniţiaţii în comerţul cu obiecte de artă cunosc acest artificiu care constă în crearea unui „decor”: licitaţii organizate în diverse castele, prezentări de expoziţii în holurile marilor hoteluri din Paris sau provincie, însoţite de o publicitate uneori prea zgomotoasă, cu invitarea unor personalităţi şi notabilităţi locale, toate acestea avînd darul de a „polei”. Cadrul şi fastul, destinate să pună în valoare falsurile, inspiră încrederea!

Domnul X găsise ceva mai bun: să deschidă un „muzeu” la Barbizon, în acest sătuc de la liziera pădurii Fontainebleau pe care atîţia pictori celebri îl făcuseră cunoscut în lumea întreagă.

Fireşte, nu era un Luvru, deşi clădirea se prezenta onorabil. Faţada, avînd în centru inscripţia: „Musée de la Forêt”, iar pe fiecare latură: „Forest museum” era împodobită şi cu un panou: „Expoziţie cu vînzare de tablouri vechi şi pînze aparţinînd Şcolii din Barbizon”. Ca la orice muzeu mai de soi, vizitatorul trebuie să plătească o taxă de intrare: 50 de franci (la cursul din 1952). Singura diferenţă e că în acest „Musée de la Forêt” plăteşti ca să vezi un fals. Ba mai poţi chiar să-l şi cumperi!

Lucrul acesta, eu şi inspectorii mei, îl constatăm de la prima aruncătură de ochi. Discret îi invităm pe vizitatori să plece. Subit domnul X devine extrem de neliniştit pentru „reputaţia” instituţiei dumisale şi a „bunului renume al Barbizon-ului!”

Alarmat de precedenta noastră vizită la galeria sa pariziană, solicitase prezenţa unui avocat. Acesta trimisese un tînăr avocat-stagiar în cabinetul său. Viitorul maestru al baroului crezu că ne poate impresiona şi, mai ales, îşi închipuise că „misiunea” sa constă în a ne împiedica de a comite „nereguli” în cadrul unei percheziţii „arbitrare”. Îi arăt mandatul eliberat de judecătorul de instrucţie şi ca să-i

dovedesc că prezenţa lui nu ne deranjează cîtuşi de puţin, îl rog să asiste la operaţiune. Apoi se închid uşile.

Da data aceasta, instruit de experienţa cu apartamentul-galerie, am venit însoţit de un expert. Ceea ce a urmat frizează burlescul.

Unul din inspectori desprindea, pe rînd, tablourile de pe panouri şi citea semnătura sau numele de pe etichetă. Apoi, le trecea expertului care îşi dădea avizul, aviz pe care eu îl consemnam pe loc. Îmi amintesc de un film al Fraţilor Marx în care Mutul răspundea la întrebările lui Harpo făcînd din cap, alternativ, „da" sau „ba" după cum îi trăznea lui. În cazul nostru, ceremonialul era şi mai mecanic. Inspectorul zice:

— Un tablou semnat „Corot".

Expertul se uită la pînză şi răspunde:

— Nu!

— Un Harpignies cu etichetă.

— Nu!

— Un tablou semnat „Courbet".

— Nu!

— Un Millet...

— Nu!

Şi aşa mai departe, vreo sută de tablouri. Toate false.

Domnul X asistă la scenă completamente năucit, fără ca să scoată măcar o vorbă în apărarea „comorii sale". Acum, după ce primul moment de surpriză provocat de brusca noastră apariţie s-a consumat, şi după ce şi-a dat seama că e absolut zadarnic să joace comedia indignării, e ruşinat şi pierit. Aerul său lugubru e simplu de explicat: omul pierde dintr-un foc vreo cincizeci de milioane de franci (valoarea „investiţiei" sale), pierdere la care se vor adăuga sancţiunile judiciare de care are toate temeiurile să se teamă.

— Aţi văzut ce cap făcea avocatul? Îmi strecoară discret la ureche inspectorul Dubard.

Într-adevăr, tînărul plin de siguranţă de la începutul scenei, pare acum extrem de stînjenit; este evident că ar prefera să nu fie aici. Şi-a dat seama de perfecta inutilitate a prezenţei sale deoarece noi nu comiteam nimic ilegal, în schimb, culpabilitatea clientului său e într-atît de flagrantă încît îi vine din cale afară de greu s-o conteste...

Scandalul provocat de această afacere depăşi cadrul local. Municipalitatea din Barbizon intră în alertă şi luă în discuţie crearea unui adevărat muzeu, cerînd sprijinul şi concursul Statului. Am fost invitat să mă alătur unei delegaţii care se prezentă în acest scop la Subsecretarul de stat de atunci pentru problemele Artelor Frumoase, Cornu. Principiul creării unui muzeu fu admis. Urma să se elaboreze un proiect. Mi-e teamă însă că realizarea lui mai trenează şi astăzi. Iar de atunci au trecut... douăzeci şi unu de ani.

În aceeaşi perioadă, Pierre Descargues, cronicar şi critic de artă al revistei *Lettres françaises* a publicat un reportaj manifestîndu-şi vehement indignarea faţă de modul neruşinat în care anumiţi negustori exploatau curiozitatea turiştilor revărsaţi puhoi din autocarele sosite la „Barbizon Painters School (near Fontainebleau)”[20]. În acest sătuc din departamentul Seine-et-Marne se angliciza — sau se americaniza — pe rupte. Circuitul mergea de la „Millet's Studio” la „paintings”-urile de la „Modern Barbizon School”, instalată în clădirea fostului cîrciumar Ganne la care stătuseră Théodore Rousseau, Corot, Daubigny, Troyon, Barye, înainte ca aceştia să-şi fi cumpărat fermele abandonate din jur, devenite ulterior atelierele lor. Apoi, de la clădirea ce se mai numea şi „Ganne's Art Center”, caravana turistică trecea pe la „Théodore Rousseau's Studio”, „Barye's Farm” fără să omită „Diaz's House”.

[20] Engl. „Şcoala de pictură de la Barbizon" (lîngă Fontainebleau) (N.T.)

„Un tînăr extrem de prevenitor ne-a istorisit că Millet trăia aici împreună cu cei nouă copii ai săi după care ne-a arătat diverse tablouri: „Iată un Courbet *(a Courbay,* traduse el pentru americanii din grup)... Ştiţi, pictorul care a inventat pictura cu cuţitul...", povesteşte, sarcastic, Descargues. Şi adaugă: „În ceea ce mă priveşte, n-aş fi dat nici 50 de franci pe tabloul ăsta dacă-l luam din talcioc. O porcărie. Într-o altă sală ne-a fost arătată o lucrare a lui Théodore Rousseau: căprioare pe marginea unui iaz. Făcut cu borîtură de beţiv şi în spiritul sensibleriei à la Walt Disney..." Iar mai jos: „Americanii mei s-au lăsat tentaţi de o acuarelă de serie. Vor atîrna la loc de cinste pe pereţii lor din Detroit această capodoperă a «Barbizon School».

În ultimă instanţă, ceea ce vede turistul nu sînt decît nişte mîzgălituri infame sau nişte lucrări fără importanţă. Ceea ce, nu pare să-l întristeze din cale afară..." conchide el cu amărăciune.

„Musée de la Forêt" nu era deci singurul care să exploateze reputaţia pe care o lăsaseră locurilor adevăraţii pictori barbizonieni din secolul trecut. De atunci însă lucrurile s-au schimbat...

Am rămas în bune relaţii cu edilii acestei localităţi. Ei au hotărît să-i redea adevărata sa strălucire, folosind în acest scop, de exemplu, apropiata comemorare a centenarului morţii lui Millet. Acum cînd sînt la pensie şi locuiesc la Melun, de cealaltă parte a pădurii Fontainebleau, deci aproape, vin, aşa ca vecin, să-i ajut în strădaniile lor. Şi iată cum vînătoarea de falsuri m-a condus să particip la o muncă ce-mi aduce bucurii.

Ea — această luptă cu falsificatorii — mi-a deschis noi orizonturi, stimulînd gustul meu pentru artă, şi dîndu-mi de asemenea posibilitatea să mă interesez de manifestările artistice. În felul acesta am ajuns să scriu — şi să continui să scriu — despre falsuri, redactînd în plus numeroase articole de critică plastică în revistele de specialitate şi

asigurînd rubrici artistice în mai multe publicaţii. Studiul aprofundat pe care l-am făcut asupra operelor lui Monticelli mi-a adus această măgulitoare apreciere a domnului Charles Garibaldi, expertul internaţional cel mai calificat în judecarea creaţiei acestui pictor: „Facă cerul să existe cît mai mulţi experţi înzestraţi cu perspicacitatea şi cunoaşterea dumneavoastră a operei lui Monticelli; atunci numărul falsificatorilor aflaţi în libertate ar fi cu siguranţă cu cincizeci la sută mai redus”.

Voi fi oare iertat că am citat această opinie... pentru care rămîn, dealtfel, datornicul experţilor, negustorilor, conservatorilor de muzee, proprietarilor de galerii, marilor colecţionari, amatorilor de artă şi artiştilor care n-au ezitat niciodată să-mi comunice ştiinţa lor? Ei o sporeau astfel pe cea pe care mi-o dobîndeam din examinarea atentă a operelor de artă şi din lectura lucrărilor consacrate marilor creatori. Actuala mea situaţie îmi îngăduie să lărgesc continuu sfera cunoştinţelor mele şi să frecventez, mai asiduu ca oricînd, expoziţiile.

Apropo de păduri, istoria aceasta îmi aminteşte de o alta, petrecută în 1957, deci cîţiva ani mai tîrziu, pe sub coroanele arborilor din Compiègne.

Cu prilejul unei banale conversaţii, un negustor de tablouri parizian mi-a spus că prin Paris circulă un Rubens în căutare de achizitor.

— Tabloul intitulat „Chermeza” mi-a fost oferit săptămîna trecută de către doi curtieri „la negru” pentru suma de treizeci de milioane, mi-a spus el. Am însă toate motivele să cred că e vorba de un fals. Un Rubens, unul adevărat, nu s-ar plimba aşa prin Paris...

Fără să existe vreo plîngere sau o comisie rogatorie, am luat iniţiativa unei anchete oficioase. Graţie descrierii făcute de negustor, unul din cei doi „curtieri” fu descoperit cu uşurinţă. Frecventa un bar de pe Rue Drouot unde

impresionanta sa carură şi tentativele sale de a încheia diverse tranzacţii în imediata vecinătate a Hotelului, nu trecuseră neobservate. I se spunea „contele Paul”. Era leton, fără profesie şi nu ducea niciodată lipsă de inventivitate în materie de expediente.

Verificarea identităţii sale şi o aruncătură de ochi în fişierul central ne îngăduiră să completăm informaţiile: mai fusese condamnat o dată pentru escrocherii şi făcuse obiectul unor plîngeri din partea cumpărătorilor păgubiţi.

L-am însărcinat pe inspectorul Badet să regăsească măcar pe unul din vechii săi clienţi înşelaţi. După două zile treaba era făcută. Cel păcălit declarase:

„Contele Paul” mi-a vîndut un foarte frumos tablou vechi: „Băutorul” de Frans Hals. Cînd l-am arătat unui expert, acesta a dat din umeri şi mi-a spus: „Sărmane amice, originalul acestui tablou se găseşte la Rijksmuseum din Amsterdam!” şi naivul a adăugat: „Mai dădusem un milion şi intermediarului care mă pusese în legătură cu «contele Paul». Credeam că m-ajutase să realizez o afacere bună...”

(Decernasem, într-un capitol precedent, diplome celor mai remarcabili găgăuţi. Ei bine, iată încă unul. Am impresia că e o competiţie care nu se va termina niciodată...)

Deci, „contele Paul” lucra în echipă cu acest intermediar. Aş zice chiar „colat” cu el, căci... dar n-are rost să ridic aici vălurile vieţii private.

În momentul în care cumpărătorul falsului Frans Hals ne-a povestit istoria sa, veche deja, nu posedam încă semnalmentele suficient de precise ale hăitaşului, complicele „contelui”; descrierea pe care mi-o făcuse martorul era destul de nebuloasă. Singurul element de probabilitate pe care-l deţineam consta în faptul că individul căutat de noi era cu siguranţă şi el un obişnuit al barului de pe Rue Drouot.

Badet şi Lieuvain folosiră un procedeu clasic, în timp ce Lieuvain consuma în local o cafea cu frişcă, Badet telefona dintr-un alt bistrou, chipurile din partea „contelui Paul” cerîndu-l la telefon pe amicul său. De două ori i se răspunse că nu e acolo. A treia oară Lieuvain văzu un domn înalt, uscăţiv, cu tîmplele argintii şi aerul distins răspunzînd la apel şi îndreptîndu-se spre cabina telefonică. Cînd ieşi de acolo, cam buimăcit de incomprehensibilul apel telefonic, Lieuvain îl aştepta şi îi ceru actele.

Complicele „contelui Paul” era un baron, de astă dată autentic, lituanian, fost ofiţer al gărzii imperiale ruse. În ciuda extremei sale prudenţe, constînd în a nu-şi pronunţa niciodată numele sau a da adresa, căzuse în cea mai banală dintre capcane. Îşi închipuise, desigur, că povestea cu Frans Hals fusese clasată şi că praful se aşternuse definitiv pe vechile dosare. Dealtfel, baronul înalt avea toate motivele să fie prudent; extrasă din arhive, fişa sa relevă că totalizase pînă atunci şapte condamnări.

Rămînea însă Rubens-ul, obiectul investigaţiilor noastre. Lieuvain şi Badet îl invitară pe baron la biroul meu ca să ne dea acolo unele explicaţii.

Realitatea e că în momentul în care începeam audierea, baronul — iar mai tîrziu „contele Paul” — nu puteau fi citaţi decît ca martori, întrucît nu posedam încă dovada formală a culpabilităţii lor în privinţa tabloului marelui flamand. Tablou care, după cum se va vedea, a avut o existenţă dintre cele mai agitate...

Îl cumpăraseră — ne declarară fiecare din ei, căci fuseseră interogaţi separat — în 1942 pentru suma de 70 mii franci. Ce făceau cei doi nobili baltici în acea perioadă tulbure, într-o Franţă ocupată de hitlerişti? Bursă neagră.

— Dar în stil mare, preciză cu o notă de mîndrie „contele Paul”.

(Lucru ştiut de noi; din dosarele respective reieşea că imediat după Eliberare fuseseră condamnaţi pentru

„colaborare economică cu inamicul”. Un inamic care pentru ei fusese de fapt un prieten.)

Aşadar, Rubens-ul fusese cumpărat cu banii proveniţi din traficul lor.

— Apoi însă, oftează baronul, au început dificultăţile...

Într-adevăr, autenticitatea tabloului fusese contestată de doi experţi consultaţi în vederea obţinerii unui certificat. Încercară atunci să-l revîndă. „Contele Paul” găsi un amator dispus să dea pe tablou 10 milioane. Baronul însă făcuse cunoştinţă cu un traficant şi mai bogat care oferea.... 15 milioane! Fiecare din cei doi cumpărători potenţiali vărsă un aconto... dar nici unul din ei nu puse mîna pe pînză, pentru că între timp, lezat aprig în amorul său propriu de geambaş, „contele” pornise în căutarea unui alt fraier... pe care dealtfel îl şi găsi şi care îi făgădui... 20 milioane! De data aceasta „baronul” fu cel care hotărî că nu puteau ceda pentru aşa puţin un Rubens atît de preţios. Avu dreptate să aştepte, fiindcă la capătul unui an şi jumătate de tratative şi a unui întreg şir de clienţi, licitaţia urcă pînă la 40 milioane!

— Dacă am văzut că ni se oferă atîta bănet, eram îndreptăţiţi să credem că „Chermeza” noastră e totuşi autentică, explică baronul.

— De ce n-aţi vîndut atunci tabloul?

— Ah, domnule comisar, în momentul acela s-a întîmplat o altă nenorocire, oftează baronul.

Ceea ce numea el o „nouă nenorocire” era debarcarea aliaţilor în Normandia.... Alarmaţi de întorsătura pe care o luau evenimentele, marii traficanţi îmbogăţiţi de pe urma afacerilor făcute cu nemţii nu mai aveau nici o poftă să-şi plaseze fondurile în tabloul maestrului flamand. Rămas pînă la urmă nevîndut, după ce atinsese, la bursa clandestină, o cotă atît de ridicată, Rubens-ul continuă să fie proprietatea nobililor noştri baltici, cărora le revenea în plus obligaţia de a restitui sumele pe care candidaţii la achiziţie apucaseră

să le verse drept opţiune ceea ce, evident, ei n-o făcură întrucît cheltuiseră cu voioşie toţi aceşti bani. Primele plîngeri ale celor escrocaţi datau deci din perioada cînd englezii asediau Caen-ul, iar americanii eliberau Cherbourg-ul. În săptămînile şi lunile care urmară, poliţia şi justiţia avură treburi mai importante decît să-i urmărească pe traficanţii care înşelaseră alţi traficanţi, aceştia schimbîndu-şi dealtfel frecvent domiciliul, ba chiar şi identitatea....

Dealtminteri, aristocraţii noştri avură în curînd alte necazuri: în vara anului 1945, fură inculpaţi pentru delictul de colaborare cu inamicul.

Rubens-ul continua să-i aştepte la locuinţa baronului. La ieşirea lor din închisoare, cei doi cumetri îl regăsiră acoperit de un strat gros de praf.

— Ce aţi făcut în momentul acela?

— Ei bine, răspunse liniştit baronul, am hotărît să-l vindem în Elveţia.

— ...ca să rambursăm sumele datorate, adaugă „contele Paul" cu aerul celui mai cinstit om din lume, a cărui unică preocupare este să achite datoriile sale de onoare.

— Ne-a împiedicat..., suspină din nou baronul

— ...acţiunea judiciară pornită împotriva noastră pentru această nefericită afacere, acţiune care dura de mai bine de cinci ani. Tabloul ne-a fost confiscat la graniţă de vameşi....

Această rocambolescă istorie a unui pseudo-Rubens nu se termină însă aici. O înţelegere amiabila cu reclamanţii avu drept efect restituirea tabloului proprietarilor săi! În felul acesta ei putură, ceva mai tîrziu, să-l repună în circuitul clandestin, declanşînd, finalmente, ancheta mea. Negustorul de pe Rue la Boétie care îmi semnalase reapariţia tabloului a depus mărturie că cei doi erau chiar curtierii „la negru" ce încercaseră să îl vîndă. Această tentativă de escrocherie constituia un motiv suficient pentru deschiderea unei acţiuni. Am comunicat cazul

Parchetului; judecătorul de instrucţie Doll mi-a eliberat o comisie rogatorie pe baza căreia să pot confisca Rubens-ul şi să continui ancheta.

În cursul audierii sale, baronului îi scăpase o indicaţie extrem de utilă pentru noi, şi anume, că tabloul se găsea la domiciliul său, un castel din pădurea Compiègne. Ne-am dus, prin urmare, să-l căutăm acolo.

Badet, originar din această regiune bogată în păduri, îmi declară că ştie toate drumurile; el era deci omul cel mai apt ca să organizeze itinerarul expediţiei noastre surpriză. Pentru transportul picturii flamande, ale cărei dimensiuni depăşeau capacitatea vehicolelor noastre obişnuite, am luat o camionetă a serviciului judiciar.

Îndată după ce am părăsit şoseaua naţională şi ne-am angajat în pădure, au început şi dificultăţile; şoferul s-a rătăcit; planul lui Badet, cu siguranţă perfect în cazul unui excursionist pedestru, nu e cîtuşi de puţin perfect şi pentru vehicolul nostru. Rulăm pe un drum de pămînt prin mijlocul pădurii; gropile, hopurile şi şanţurile ne întîrzie teribil. Trebuie să dăm îndărăt. Căutăm un drum carosabil. Virăm la dreapta, virăm la stînga, mergem oarecum orbeşte. Şi nu întîlnim picior de om care să ne indice drumul spre castelul baronului. Singurul lucru pe care-l ştim, e că se află la o răspîntie, în spatele unui han.

Într-un tîrziu, dăm de o şosea, strîmtă dar asfaltată. Ea ne scoate la magistrală. Pornim din nou să căutăm în timp ce Badet se ceartă cu şoferul care nu vrea să recunoască că a greşit drumul. Cu chiu cu vai şi cu ajutorul hărţii, insuficient de amănunţită, izbutim să ne reperăm şi să ajungem la o încrucişare unde se înalţă mult căutatul han. Dealtfel, e la doi paşi de şoseaua naţională şi n-ar fi trebuit decît s-o urmăm.

În spatele hanului, iată şi o casă mare, albă. Bineînţeles, uitasem să ţin seama de megalomania baronului; acestei

case mari şi frumoase, dar totuşi o simplă casă, îi spunea el „castel”. Am fi putut să-l căutăm mult şi bine...

Dealtfel, nu sînt la capătul surprizelor. Exprimîndu-mi mirarea că rezidează atît de departe de terenul său de vînătoare parizian, baronul mă lămureşte cu un aer de inocentă părere de rău:

— De cînd am fost condamnat pentru colaborare economică cu nemţii, mă găsesc aici cu... domiciliul forţat.

Badet care a auzit, pufneşte în rîs:

— Grozav loc pentru supravegherea aplicării acestei decizii! În mijlocul pădurii! Păi aici pot să facă ce vor!...

De fapt, asta şi făceau. Baronul cu „domiciliul forţat” şi amicul său plecau şi stăteau la Paris de cîte ori le venea cheful sau o reclamau „afacerile”. În schimb, cînd situaţia o cerea, ascunzătoarea era foarte bună. Acuma îmi explic şi de ce nu reuşeau Badet şi Lieuvain să-i fixeze în spaţiu pe cei doi şarlatani. Existenţa unui domiciliu forţat le slujea ca să poată dispare *legal!* De ani de zile nu-i tulburase nimeni, dar nici nu se aşteptau să ne vadă picînd aşa, pe nepusă masă.

„Castelul” mobilat cu frumoase imitaţii ale stilului Ludovic al XIII-lea (cei drept, cam rar şterse de praf) serveşte şi de depozit pentru obiecte de artă, lucru pe care-l constatăm după numai cinci minute de percheziţie. Rubens-ul ocupă un întreg perete al holului.

Tabloul acesta care reprezintă o chermeză flamandă, nu e un *kitsch.* Îl examinez cu atenţie. Desenul este ireproşabil, culorile armonioase. Se regăsesc aici acelaşi univers rural şi burlesc, aceleaşi cupluri brutal înlănţuite pe care Rubens le-a pictat de atîtea ori în scenele sale de sărbători campestre (una din ele se găseşte şi la Luvru). Şi totuşi, privindu-l, nu încerc acea senzaţie de exuberanţă, de dinamism îndrăcit, de sarabandă al cărei ritm pare să se accelereze fără sfîrşit.

Mai tîrziu, voi căuta, aşa cum fac întotdeauna în asemenea cazuri, să compar, cu ajutorul arhivelor mele personale, pe cel autentic cu cel „suspect”. Nu voi găsi în lucrările lui Van Puyvelde şi ale Emmei Micheletti — lucrări dealtminteri bine documentate — modelul care l-a inspirat pe imitator. Deşi identică ca spirit, această „Chermeză” prezenta faţă de cea de la Luvru anumite diferenţe în special la compoziţie. Cercetînd tabloul baronului cu mai multă atenţie decît o putusem face în momentul confiscării sale în pădurea de la Compiègne, am observat că faţă de adevăratele „chermeze” ale lui Rubens, compoziţia era mai săracă şi coloritul mai puţin viu. Nu am regăsit aici „diversele nuanţe de roz, de bleu, de galben şi de violet opuse verdelui pajiştilor, şi albastrului, deschis al cerului” atît de exact sesizate de Emma Micheletti. Fireşte, imitatorul a dovedit îndemînare şi talent, dar nu avea geniul lui Rubens!

Continuînd „vizita” prin „castelul” baronului, descopăr două pînze de Modigliani. Sînt două portrete (?) de femeie. Le studiez cîteva clipe. Nu, în cazul acestora nu va trebui să caut prin diverse cărţi. Totul îmi arată că sînt falsuri, că e vorba de nişte „tromboane” cum ar zice unii dintre clienţii mei.

Mă întorc spre baron şi îl întreb:

— Credeţi într-adevăr că Modigliani ar fi putut picta această femeie cu sînii căzuţi, cu expresie abrutizată pe faţă şi în culori atît de întunecate?

— Modigliani şi-a diformat întotdeauna modelele, îmi răspunde el.

— Lăsaţi-o baltă, îi spun eu, doar cunoaşteţi pictura. Nu puteţi confunda diformarea voită cu urîţenia. Ştiţi prea bine că la Modigliani totul stă în grafism, e precis, dezinvolt, solid. Diformaţiile sale sînt fine, distinse, deliberate. Aici nu văd decît o caricatură în maniera lui.

— Hm,... Evident...

Baronul e surprins. Nu se aştepta desigur ca o operaţiune poliţienească să fie însoţită de o controversă estetică... căreia, dealtfel, îi pun capăt ca să terminăm cu percheziţia.

Într-o încăpere ce pare a fi o debara descopăr un tablou de mari dimensiuni; e vechi după aspect şi evocă maniera lui Tiţian.

O întorc şi pe dos citesc o inscripţie evident adăugată mai tîrziu: „Vecellio, zis Marcolli Tiziano, născut la Veneţia în 1490, mort în 1576”. Iată ceva care ar putea lua ochii unui fraier ce nu ştie că acest gen de „dovadă de autenticitate” este egală cu zero. Niciodată veritabilele opere ale lui Tiţian nu au purtat pe ele o asemenea abundenţă de detalii biografice. Pesemne, trucajul nu fusese totuşi suficient ca să înşele un eventual cumpărător.

— Ia povestiţi-mi acum, îi spun eu amuzat, istoria acestui Tiţian. În primul rînd, de unde vine pînza?

— De la talcioc, mărturiseşte baronul.

— Şi după aceea? observ că cineva a încercat s-o „aranjeze” niţel. Dumneavoastră sau prietenul dv?

— Nu, răspunde baronul. Hotărîserăm s-o curăţim mai întîi şi apoi s-o retuşăm într-o manieră asemănătoare celei a lui Tiţian. De la primele începuturi, trăsăturile juvenile ale portretului reprezentînd o tînără femeie s-au topit precum zăpada la soare, lăsînd să iasă la iveală cele ale unei femei vîrstnice... O operă fără interes.

Izbucnesc în rîs:

— Vasăzică cineva mai încercase, înaintea voastră, să falsifice tabloul. Cînd l-aţi cumpărat v-aţi închipuit că aţi tras lozul cel mare!

Descumpănit, baronul răspunse:

— Ah, domnule comisar, aşa-i, am fost furaţi.

— Şi desigur aţi depus o plîngere, nu?

Baronul se bosumflă; nu i-a scăpat ironia întrebării mele. Îmi continui interogatoriul, slujindu-mă de recipisele

mandatelor poştale găsite printre hîrtiile care zăceau pe birou:

— Văd aici o sumă de unsprezece mii de franci şi apoi o alta de cincizeci şi patru mii franci. Ce reprezintă ele?

Baronul devine brusc reticent. Reiau:

— Nu vreţi să-mi spuneţi? Să fie oare într-atît de jenant? Prea bine. Expeditorul acestor sume va fi cu siguranţă mai vorbăreţ...

Ameninţarea pare să-l neliniştească pe baron. Se hotărăşte să-mi răspundă:

— Am lăsat cîteva tablouri în gaj la un anticar de pe Boulevard des Batignolles. El ne-a trimis banii.

— Ce fel de tablouri?

— Un Watteau, un Gromaire cred şi... un Corot...

— Asta-i tot?

— Da...

— Sînt autentice?

— Aşa cred...

— Deci nu sînteţi sigur? Perfect. Vom vedea despre ce-i vorba, zic eu.

Decid ca întreaga captură, bine sigilată, să fie transportată la sediul nostru din Boulevard Gouvion-Saint-Cyr.

Continuîndu-ne ancheta la magazinul din Boulevard des Batignolles aveam să descoperim că anticarul în cauză era şi niţeluş cămătar. Tablourile lăsate în gaj, mai numeroase decît cele declarate la „castelul” din Compiègne, erau toate false.

Sentinţa în această afacere pronunţată un an mai tîrziu, m-a lăsat perplex. Tribunalul îi inculpase pe cei doi negustori „la negru” de confecţionare şi tentativă de vînzare a două falsuri Modigliani, precum şi a unui număr de alte pînze apocrife, printre care şi „Tiţian”, vîndute, propuse sau lăsate în gaj. În ceea ce priveşte „Rubens-ul”, acuzaţia a fost găsita „fără obiect”, întrucît dacă unul din

experţii solicitaţi socotise că e vorba de o pictură aparţinînd „Şcolii lui Rubens”, celălalt a considerat că tabloul aparţine într-adevăr penelului maestrului!

Auzindu-mă vorbind într-una de negustorii „la negru” sau de cei veroşi, cititorul ar putea crede că, obligat de meserie, nu am frecventat decît această faună. Din fericire pentru mine, vînătoarea de falsuri m-a făcut să-i cunosc şi pe cei autentici.

Ca de exemplu domnul Georges Wildenstein.

Numele acesta evocă o aristocraţie: aceea născută din comerţul cu ceea ce este frumos şi valoros şi care s-a consacrat pe de-a-ntregul Artei. Mărturisesc deci că am fost măgulit în ziua în care acest mare negustor şi-a exprimat dorinţa de a mă cunoaşte.

Împărţindu-se între galeria sa din Paris şi cea din New York, adesea aflat în călătorie (atunci cînd nu era pe vreun hipodrom asistînd la cursa unuia din caii săi) el se folosea — cel puţin aşa am impresia — de multiplele sale ocupaţii ca să devină invizibil atunci cînd dorea. În absenţa sa, reală sau fictivă, vizitatorilor le stătea la dispoziţie competenţa (certă) şi diplomaţia simpaticului său împuternicit Philippe Huisman, fiul fostului ministru al Artelor Frumoase.

Am dat firește curs inițiativei domnului Georges Wildenstein. De îndată ce am păşit pragul vilei sale din Rue La Boétie am simţit cum între vacarmul străzii şi lumea de aici, cu totul alta, se interpune un ecran de tăcere. Intrasem în secolul al XVIII-lea, epoca preferată a amfitrionului meu.

Dealtfel, semăna cu propria sa legendă. Bărbatul care mă primi n-avea nimic din businessman-ul aferat asaltat din toate părţile de apeluri telefonice, răspunzînd pe un ton imperativ sau condescendent. De statură mijlocie, vînjos, cu faţa rotundă împodobită de o mustaţă stufoasă, era de o eleganţă sobră. Un personaj cu vorba domoală, zîmbet dezabuzat şi o privire densă şi melancolică filtrînd prin

lentilele unor ochelari cu rame de culoare închisă. Un fel de bronz. Biroul său, cu lumină tamizată, invitînd la meditaţie, desuet şi plin de tablouri vechi, conferea cuvintelor sale un ton intim şi secret.

Discuţia s-a angajat pe marginea recentelor cazuri de falsuri, semnalate de presă, dar despre care aflase cu mult înainte prin numeroasele sale „antene” personale. În lumea artelor, totul se ştie cu repeziciune. Era afectat, ţinînd profund la onoarea profesiei sale. Se temea ca în mintea publicului neavizat, tranzacţiile frauduloase ale geambaşilor — astfel îi desemna el în limbajul său ales pe falşii confraţi — să nu întineze onoarea corporaţiei. Socotea inadmisibil ca un negustor, demn de acest nume, să se poată înşela. Spunea indignat:

— Care ar fi motivul pentru care un negustor serios şi-ar pierde reputaţia şi ar risca tot soiul de neplăceri vînzînd falsuri, atunci cînd îşi cîştigă confortabil existenţa comercializînd valori autentice?

Şi continua cu iritare:

— Un adevărat negustor îşi iubeşte meseria, domnule comisar! El are pasiunea operelor de artă frumoase, falsul îi provoacă o adevărată urticarie! Cum ar putea el să propună un asemenea tablou?

Am înţeles atunci sensul invitaţiei domnului Georges Wildenstein. Desigur, fusese curios să-l cunoască pe poliţistul care de cîţiva ani practica (cu o ardoare care îi fusese fără doar şi poate raportată) vînătoarea de falsificatori. Ştiind însă că informaţiile difuzate de presă provin, în ocurenţă, din surse obligatoriu poliţieneşti, se temea ca nu cumva categoria negustorilor respectabili să fie încorporată, printr-o asimilare pripită cu aceea a „geambaşilor”. Fără să se pronunţe în mod direct, el îmi făcea o pledoarie în favoarea adevăraţilor negustori gîndind cu siguranţă că era de datoria lui să-mi sugereze acest „corectiv” în perspectiva viitoarelor mele declaraţii

destinate ziariştilor. O făcea în stilul indirect şi plin de curtenitoare nuanţări, propriu acelui secol al XVIII-lea la care ţinea atît de mult.

Adevărul e că nu săvîrşisem niciodată confuzia de care se temea; făcusem întotdeauna distincţie între negustorii cinstiţi — dintre care cunoşteam şi preţuiam o mulţime — şi negustorii „la negru”. Ştiam de asemenea cît e de greu să risipeşti în anumite spirite, grăbite să generalizeze, interpretările abuzive sau răuvoitoare pe care le antrenează cîteodată după sine o afacere penală.

Uneori trebuia să combat chiar în cadrul propriului meu serviciu manifestări ale acestei tendinţe de a vedea pretutindeni numai falsificatori şi escroci. Necesitatea unei asemenea atitudini mi-a fost dictată de un incident burlesc şi din fericire, fără consecinţe. Ca să ni se mai sporească puţin efectivele, cam sărace în condiţiile unei activităţi ce căpăta tot mai multă amploare, ni s-a repartizat un inspector, plin de zel, dar cam primitiv ca formaţie. Într-o duminică, în timp ce se plimba împreună cu nevasta şi copiii, s-a oprit în faţa vitrinei unui negustor. S-a uitat la tablourile expuse cu o privire critică şi scrutătoare, apoi aţintind brusc un index acuzator spre unul din tablouri, a răcnit: „Uite un fals!” Şi se socotea un expert.

Într-adevăr sarcina ce revenea serviciului meu era extrem de delicată. Şi dacă majoritatea colaboratorilor mei n-ar fi manifestat, în afara devotamentului lor, şi dorinţa sinceră de a se ridica la nivelul exigenţelor atît de speciale ca cele ale misiunii lor, am fi fost în pericol să comitem gafe monumentale. Iată de ce, cînd profesorul Lyon-Caen scria în *Revista internaţională a dreptului de autor* că: „Brigada specializată a Siguranţei Naţionale suportă de una singură întreaga greutate a luptei împotriva falsificatorilor”, adjuncţii mei au găsit în aceste rînduri reconfortul moral al unui omagiu adus eforturilor lor, omagiu căruia i l-am alăturat, fireşte şi pe al meu.

Invitaţia domnului Georges Wildenstein constituia şi ea, la rîndu-i, un asemenea omagiu, chiar indirect formulat. Trebuie să mărturisesc că ducîndu-mă la el aveam şi un gînd ascuns. Pregăteam o lucrare (de factură aproape enciclopedică) asupra falsurilor şi a imitaţiilor în artă. Mă gîndeam, ca atare, să profit de această întîlnire ca să sporesc bagajul meu documentar. I-am vorbit de proiectul meu, care i-a suscitat imediat interesul. Şi, dacă după cîţiva ani, am izbutit să-mi public lucrarea, într-o oarecare măsură i-o datorez şi lui. Cunoştinţele sale asupra falsurilor s-au dovedit a fi aproape tot atît de vaste ca şi cele privind operele autentice.

Studiile sale aprofundate în legătură cu pictorul Aved, de exemplu, i-au permis să restituie adevăratului său autor o serie de tablouri, atribuite lui David sau lui Chardin, ca de pildă „Portretul doamnei Morel de Tanguy şi a fiicelor sale” ce a figurat multă vreme la Luvru drept un David.

La muzeul din Montpellier, un tablou al lui Chardin trecea — încă din 1839 — drept un portret al „Doamnei Geoffrin”. În 1896 se stabili că e vorba de cel al „Doamnei Crozat”... şi că fusese pictat de Aved. Dovada definitivă a fost descoperită abia în 1920 de către André Joubin, cînd acesta detectă semnătura „Aved” urmată de data „1741”. În treacăt, Georges Wildenstein îmi semnală că pînza care se găseşte la muzeul Carnavalet şi despre care se crede că ar fi „Portretul doamnei Geoffrin” ar fi în realitate acela al doamnei Chardin, dar că n-a fost pictată nici de Chardin, nici de Aved!

Tot el mi-a relatat un curios proces avînd drept obiect două portrete ale „Marchizei d'Orvilliers” atribuite lui David. În 1909 contele d'Andlau a expus unul din ele la Bagatelle, în timp ce celălalt se găsea în posesia marchizului de Turenne. Disputa porni de aici: care dintre ele era cel bun? Pînă atunci se considerase că marchizul posedă originalul, iar contele doar o copie. Apoi, tabloul contelui fu recunoscut

ca adevăratul original. În ciuda verdictului, specialiştii persistară în opinia lor anterioară. Dealtfel, cel care figurează actualmente la Luvru e tabloul marchizului de Turenne!

Georges Wildenstein a contribuit de asemenea mult la desăvîrşirea cunoştinţelor mele în legătură cu Ingres. Pe jumătate în glumă, pe jumătate în serios el mi-a mărturisit:

— Mi s-au arătat pe puţin de trei ori mai multe opere de-ale lui, decît ar fi putut el să picteze în toată viaţa sa...

Şi apoi:

— Există mai puţine tablouri inedite de Fragonard, decît Renoir necunoscuţi. Pretinsele „descoperiri" din zilele noastre sînt mai întotdeauna adausuri abuzive la o producţie în mod clar omogenă, efectuată de elevi sau imitatori în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea.

Anumiţi experţi parizieni nu se prea bucură de consideraţia sa, ca dealtminteri şi unii dintre confraţii „experţi-negustori". Spusele sale şi le întemeia pe exemplul cîtorva erori monumentale săvîrşite de către aceştia. Dar, după ce mă prevenise în felul acesta vizavi de eventualele lor opinii, se grăbi să adauge pe tonul cel mai suav:

— Sînt însă intangibili, domnule comisar,...

— Intangibili? N-aş crede, i-am răspuns eu. Există posibilităţi legale de a-i sancţiona la nevoie.

— Cu neputinţă! exclamă el atunci, aparent extrem de surprins de cele aflate de la mine.

I-am citat cazul unui expert lyonez căruia, în urma unei anchete efectuate de serviciul meu, i-a fost suspendat titlul de „expert oficial al tribunalului".

— Extrem de interesant şi lucrurile acestea trebuie să se ştie! comentă el cu privirea scăpărînd de interes.

După cîteva zile mă roagă să redactez pentru revista sa, *La Gazette des Beaux-Arts* un articol tratînd modul de represiune a fraudelor artistice în Franţa. Am profitat de acest prilej ca să reamintesc că legea din 1948

sancţionează cu pedepse de închisoare şi amenzi pe experţii care eliberează certificate fanteziste, sau de complezenţă, ştiind totodată prea bine că în felul acesta atestă fapte materialmente inexacte. Fără îndoială că domnul Wildenstein a încercat o oarecare satisfacţie sugerînd astfel — prin intermediul meu — anumitor confraţi utilitatea unei concepţii mai sănătoase a meseriei practicate...

Dacă asupra acestui punct eram perfect de acord, în schimb lucrurile nu mai stăteau la fel în ceea ce priveşte necesitatea expertizelor ştiinţifice. Interlocutorul meu le ignora, vrînd în acelaşi timp să mă facă să cred că e la curent cu rezultatele lor. Pentru el singurele care contau erau memoria vizuală şi flerul cunoscătorului. N-avea deloc încredere în examenele spectrografice şi analizele chimice de laborator. Tradiţionalist prin esenţă, detesta această incursiune a tehnicii moderne în domeniul Artei, pe care o adora ca pe o moştenire sacră ce nu trebuie profanată cu nimic. Asemenea discursuri mai auzisem eu; în Franţa expertiza este prin excelenţă vizuală. Ştiam însă ce ştiam în legătură cu scăpările şi aberaţiile vizuale şi „instinctive” ale anumitor negustori. Controversele la care asistasem şi colosalele erori constatate ulterior mă incitau să acord un credit mai mare concluziilor investigaţiilor ştiinţifice decît dezbaterilor unora dintre experţi.

Dacă admiram competenţa şi anvergura activităţilor comerciale ale domnului Wildenstein — se spunea că vînduse 250 de lucrări Picasso dintr-o singură dată şi achiziţionase, tot dintr-o singură dată, 25 de Cézanne; că poseda la New York o colecţie extraordinară cuprinzînd nu mai ştiu cîţi Rembrandt, Rubens, Fragonard, Watteau, cărora li se adăuga un număr incredibil de pînze moderne mergînd de la Renoir la Gauguin — dacă, zic, admiram toate acestea, eram în acelaşi timp impresionat în mod neplăcut de pretenţiile sale la infailibilitate asociate cu

înţepături, discrete dar incisive, distribuite la adresa diverşilor săi concurenţi.

Ştia oare că adversarii săi i-o plăteau cu vîrf şi îndesat? Să fi ignorat oare cu cîtă încîntare răuvoitoare anumiţi confraţi au informat ziariştii despre cazul cu „Ghicitoarea cu ghiocul”? În 1960, o pînză pictată de La Tour: „Ghicitoarea cu ghiocul”, pînză rîvnită de Luvru, luase drumul America prin intermediul domnului Georges Wildenstein. Cum putuse tabloul acesta părăsi Franţa avînd deasupra şi o autorizaţie a Ministerului Culturii? André Malraux, pe vremea aceea ministru al culturii, fu sesizat, iar presa făcu un oarecare tapaj; la rîndul lor, revistele de specialitate scriseseră şi ele cîte ceva. Apoi, actualitatea fiind un lucru efemer, nu se mai vorbi deloc despre această „Ghicitoare cu ghiocul”...

Domnul Georges Wildenstein aspira să fie ales membru al Institutului[21]. Fu admis abia tîrziu şi muri fără să fi participat la vreo şedinţă.

În decursul carierei mele am observat că se întîmplă extrem de rar ca un negustor să facă elogiul unui confrate. Regula e mai degrabă denigrarea ipocrită. Într-o zi pe cînd lăudam în faţa unui confrate probitatea comercială a unui important negustor parizian cu obiecte de artă, acesta nu şovăi să-mi replice:

— Mda,... ceea ce nu s-ar putea spune şi despre tatăl său... El era cel care făcea falsuri după X...

Şi totuşi, acesta era mediul — ataşant din multe puncte de vedere — care îmi furniza nenumărate informaţii (din care trebuia să le elimin pe cele niţel mai deocheate) asupra vieţii profesionale şi private a unora sau altora, fiecare dintre ei străduindu-se bineînţeles să se

[21] Prescurtarea curentă a „Institut de France", un fel de superacademie, reunind cinci academii, printre care şi Academia de Arte Frumoase (N.T.)

înveşmînteze în alba hermină a inocenţei. Se spune că o poliţie e bună atunci cînd cunoaşte lumea pe care urmează să o epureze. Pornind în „cruciada mea” — cum am mai denumit-o — eram departe de a presimţi ceea ce aveam să descopăr.

Contactul şi relaţiile cu domnul Jean Cailleux, vicepreşedinte al Camerei sindicale a negustorilor cu obiecte de artă, specialist şi el în operele secolului al XVIII-lea, au fost cu totul altele. Misteriosului şi cvasi-invizibilului bronz — nu-l văzusem niciodată pe domnul Wildenstein la o expoziţie — i se opunea un soi de d'Artagnan surîzător şi veşnic în acţiune. Încîntător, gata oricînd să te primească... pe o margine de fotoliu, ori în picioare între două uşi, era solicitat întruna de apeluri telefonice ce fragmentau conversaţia.

Cînd spun că Jean Cailleux era oricînd gata să primească, e un fel de a vorbi, fiindcă mai întîi şi mai întîi, trebuia să pui mîna pe el. Asta se putea petrece în sălile galeriei sale de pictură din cartierul Saint-Honoré, în biroul său de la parter sau în cel de la primul etaj. Afară doar de cazul cînd... domnul Jean Cailleux fiind şi vicepreşedintele Federaţiei internaţionale a negustorilor de obiecte de artă, se afla în momentul acela la Londra sau la Berna. Nici nu vreau să mă gîndesc cîte reuniuni a însufleţit acest om-motor!

Expert oficial al tribunalelor, te puteai încrucişa cu el pe culoarele Palatului de Justiţie, ducîndu-se la o audienţă sau tocmai părăsind sala de judecată, dacă nu cumva se grăbea spre cabinetul unui judecător de instrucţie ca să-i remită acestuia un raport de expertiză sau să primească o nouă misiune.

Şi dacă, în ciuda tuturor acestor activităţi, izbuteai să-l imobilizezi, îţi oferea, cu cea mai mare bunăvoinţă din lume, tot ce ştia în legătură cu subiectul care te interesa sau cu amănuntele care-ţi scăpaseră. Nu era niciodată avar

cu cunoştinţele sale, dealtfel enciclopedice. Îi sînt recunoscător pentru toată ştiinţa pe care mi-a dăruit-o cu prilejul unor întîlniri fortuite sau ale celor prestabilite la care era totdeauna punctual, căci acest fenomen al lui *perpetuum mobile* ştia să se autoregleze mai perfect ca un cronometru.

L-am cunoscut pe tatăl său; îl admira, îi aducea omagiul său şi îl cita adesea. Cînd a organizat o expoziţie a operelor lui Monticelli, a scris o prefaţă la catalogul expoziţiei intitulînd-o: „Tatăl meu a avut dreptate”.

L-am întîlnit la sediul Camerei sindicale încă la începutul carierei mele de vînător al falsificatorilor. Atunci mi-a dat o serie de informaţii preţioase asupra procedeelor folosite de negustorii „la negru” ca să-şi treacă falsurile peste frontieră. A fost unul dintre aceia care m-au încurajat viguros în acţiunea mea. Jean Cailleux considera că îndeplinesc o operă de salubritate publică şi că studiul falsurilor şi al imitaţiilor contribuie la o mai bună cunoaştere a istoriei artei. Contrar unora dintre confraţii săi, el nu credea că a vorbi despre falsuri poate fi nociv pentru operele autentice.

— E preferabil ca publicul să fie informat, afirma el.

Dealtfel, nu se sfia să pună şi el umărul la treabă. Aşa de pildă în *Artă şi curiozităţi* el a atacat vehement pe falsificatori şi pe pseudo-negustorii care nu sînt altceva decît nişte escroci. Lui i se datorează o serie de interesante comunicări în legătură cu imitaţiile diverşilor maeştri. A fost cel care a descoperit că Hubert Robert l-a copiat pe Boucher în „Vedere a cascadei de la Tivoli” (colecţia P. Derval) după unul din desenele aflate la muzeul din Besançon. Jean Cailleux deţinea un crochiu executat în sanguină pe aceeaşi temă, făcut de Hubert Robert. Acesta imitase şi „Curs de apă” (vechea colecţie a lui O. Homberg) tot a lui Boucher, datat 1769, ca să facă de astă dată un

„Peisaj rustic” (colecţia J. Dupuy) pe care l-a semnat şi datat 1772.

În expertizele sale manifesta o mare atenţie faţă de originile tabloului, întrucît ştia în ce măsură unele dintre ele erau fanteziste.

— Eu unul socot, îmi explică el, că şi cele mai bune surse pot fi, întemeiat sau nu, contestate. Spre exemplu, vedeţi şi dumneavoastră ce se întîmplă azi cu „Jupiter şi Antiohiu” al lui Watteau aflat la Luvru. Într-o carte despre acest pictor, scrisă de mai mulţi autori, se consideră, de pildă, că e vorba de o pastişă restaurată de marele colecţionar Lacaze şi dăruită apoi Luvrului. Reiese, după aceşti autori, că celebrul amator de artă se îndeletnicea cu retuşarea tablourilor care-i aparţineau şi sub pretext că le restaurează, le mai „corija”.

Aceiaşi autori au retras paternitatea şi la o serie de alte tablouri aflate în diverse muzee, mai cu seamă la Ermitaj. După opinia dumnealor, nu erau autentice. Dimpotrivă, ei pretindeau că ar fi descoperit două lucrări necunoscute şi inedite ale lui Watteau. Singura hibă a afirmaţiei lor e aceea că unul din aceste tablouri figurează deja la muzeul din Cluny. Şi atunci? Care dintre ele e bun? Pentru ca cel pe care zic ei că l-au descoperit să fie autentic, ar trebui ca cel care există la Cluny de atîta amar de vreme să devină, implicit, un fals.

— Dar aceşti autori, l-am întrebat eu, se bucură de o incontestabilă autoritate în materie?

— Aici e buba, răspunse Jean Cailleux. Aceşti autori au scris un ditamai cărţoi, iar cărţile groase sfîrşesc întotdeauna prin a impresiona pe oameni.

Nu spun că lucrarea lor se va impune, deşi ei asta susţin. Dacă v-am citat acest exemplu am făcut-o pentru a vă arăta că e relativ uşor să pui în discuţie chiar şi sursele cele mai bune... Nu e prea greu să eşafodezi o poveste pe marginea unui tablou, fie pentru a-l autentifica, fie pentru

a-l declara apocrif. *Pedigrée-ul* nu poate fi întotdeauna verificat. Adesea se crede că o descriere, îndeajuns de succintă, a unei vînzări e suficientă pentru a certifica originea unei opere, în realitate, poate fi însă vorba de cu totul altceva...

„Iată un exemplu. În calitatea mea de expert oficial, acreditat pe lîngă Tribunal, am fost solicitat într-o zi sa mă pronunţ în legătură cu un tablou fals. Pledînd pentru buna sa credinţă, vînzătorul pretindea că a dobîndit tabloul la lichidarea succesiunii unui oarecare domn X. Într-adevăr, din scripte reieşea că tabloul respectiv figurase printre obiectele vîndute. Judecătorul a cerut ca fiica domnului X să depună la bară, ca una ce-şi aducea perfect aminte de bunurile posedate de tatăl său. Ea a declarat că tatăl său nu a deţinut niciodată pictura în cauză. Se impunea oare concluzia că pînza fusese introdusă printr-un oarecare subterfugiu în masa succesorală ca să i se procure astfel o sursă? Dar, nu-i aşa, efectuarea unei astfel de anchete nu mai intră în competenţa expertului?”

Împărtăşea oare Jean Cailleux, unul dintre cei mai autorizaţi experţi, scepticismul „bronzului” Georges Wildenstein în privinţa virtuţii unora dintre confraţii săi? I-am pus această întrebare, la care mi-a răspuns:

— Bineînţeles, experţii sînt criticaţi, iar erorile lor umflate. Dar cine nu comite erori? Pentru a le judeca, e nevoie să fie luate în consideraţie „calitatea” acestor erori şi frecvenţa lor. Cunoaşteţi cumva această butadă, nu lipsită dealtminteri de justeţe: „Un expert e omul care se înşală de cele mai puţine ori”?

„Se vorbeşte de reglementarea profesiunii de expert, dar socot o asemenea măsură nepotrivită, fiindcă înainte de orice acesta e un domeniu al autodidacţilor... Există istorici de artă extrem de savanţi... dar care eliberează certificate de expertiză întru totul eronate. Au citit tot ce se putea citi în materie, dar n-au ochiul format... Îmi vorbeaţi de unul

dintre ei, compromis cîndva la Bruxelles într-o afacere cu vechi tablouri false. Ei bine, despre acest domn, tatăl meu spunea: „Ştie totul dar nu cunoaşte nimic”.

Printre numeroasele şi savuroasele istorioare cu experţi pe care mi le-a povestit Jean Cailleux, e una deosebit de ilustrativă pentru pedantismul unora dintre aceşti experţi. Nu mă pot împotrivi plăcerii de a o oferi şi cititorului:

Un mare colecţionar parizian poseda foarte, foarte multe obiecte frumoase strînse, de-a lungul generaţiilor, de familia sa. Era în special mîndru de colecţia sa de tablouri aparţinînd lui Turner. Ca să le pună şi mai bine în valoare, construise chiar o galerie completă în interiorul vilei pe care o ocupa. Era oare fericirea sa absolută? Nu, fiindcă îi lipsea consacrarea definitivă, cea pe care i-o putea da numai un oracol indiscutabil în domeniul Artei.

Prin urmare, solicită şi obţinu vizita unui eminent specialist britanic în materie de Turner. Specialistul sosi expres de la Londra şi făcu, fără grabă, înconjurul întregii galerii unde se aflau agăţate cele treizeci de tablouri ce constituiau orgoliul amfitrionului. Specialistul privi fiecare pînză fără să scoată o vorbă şi fără ca chipul său să trădeze cea mai mică reacţie. Emoţionat din cale afară, colecţionarul îl urmărea pas cu pas. Curînd însă, emoţia făcu loc frămîntării şi neliniştii. De ce nu spunea nimic eminentul expert?... Vizita aceasta tăcută dură o jumătate de oră. După ce făcură înconjurul galeriei, colecţionarul care era ca pe jăratic, nu se mai putu stăpîni şi întrebă:

— Dar, domnule, n-aţi spus încă nimic?

— Nu, domnule, făcu laconic somitatea artistică.

— Dar, în sfîrşit... Turner-ii mei?

— Ah!...

— Ei bine domnule, Turner-ii mei... Sînt frumoşi, nu?

— Hîm...

— Există deci vreunul de care să vă îndoiţi?

— Da!

— Puteţi să-mi spuneţi, domnule, care dintre ele?

Din nou o lungă tăcere. Apoi oracolul grăi:

— Ei da, cred că există unul... bun!

Bietul colecţionar fu cît p-aci să leşine. Unul din treizeci! Se stăpîni însă şi întrebă:

— Care, domnule?

— Ah! Nu-mi amintesc cu exactitate. Îngăduiţi-mi să mă mai uit o dată.

Şi porniră să facă pentru a doua oară turul galeriei, colecţionarul păşind în urma expertului britanic iar acesta nesuflînd o vorbă. Deschise gura după ce sfîrşiră cu noua lor Inspecţie.

— Ei bine, nu l-am regăsit!

Ce cap a făcut colecţionarul, inutil să mai spun.

— Acest expert englez, am spus eu, era şi el un adept exclusiv al vizualului. Ba pe deasupra şi flegmatic, opus ideii de expertiză ştiinţifică.

— Nu sînt împotriva expertizei ştiinţifice, răspunse Jean Cailleux, înţelegîndu-mi aluzia. În special dacă folosim metoda macrofotografiei, ar trebui să dispunem de date macrofotografice complete. Or, ele nu există nicăieri. Ar fi nevoie, de exemplu, de un dosar cu mîinile şi ochii personajelor lui Watteau. Genul acesta de dosar sistematic nu există. La ora actuală nu avem nimic! Laboratorul Luvrului posedă anumite elemente interesante dar, după cum o ştiţi şi dumneavoastră, nu comunică nimic publicului, nu dă consultaţii, şi nu lucrează decît pentru propriile-i nevoi. Revenim deci la procedeul analizei comparative, vizuale, practicate de la Morelli încoace.

Asemenea soarelui, fiecare meserie îşi are faţa sa ascunsă. Pentru mine, faţa ei luminoasă era cea care apărea doar cu prilejul unor întîlniri cu personaje ca Georges Wildenstein, Jean Cailleux şi alţi cîţiva (nu-i pot cita pe toţi). Dacă meseria mea ar fi constat doar în urmărirea

infractorilor, fără îndoială că nu m-aş fi lăsat captivat atît de multă vreme de ea.

Din păcate, aceste folositoare intermezzo-uri nu puteau fi decît scurte. Actualitatea juridică nu-mi lăsa prea des timp pentru genul acesta de recreaţie.

IX. ESCROCUL CU ASIGURĂRILE ŞI TALCIOCUL

S-a întîmplat într-o seară, pe la sfîrşitul lui octombrie 1960. Mă întorceam acasă, obosit după o zi încărcată. Maşina de serviciu o lăsasem colaboratorilor care reveniseră la birou ca să completeze piesele unui dosar.

Prăvălit într-un fotoliu, priveam cu un ochi cam distrat jurnalul de actualităţi de la T.V. Cu un pahar de whisky în mînă aşteptam cina.

Dintr-o dată am sărit ca ars.

Pe micul ecran apăruse mutra buhăită a unuia din „clienţii" noştri. Tocmai individul ale cărui gesturi şi mişcări le urmăream de o săptămînă. Cu o expresie de om sfîrşit pe figură, îi povestea tele-reporterului o istorie zguduitoare: fiind pe aeroportul Orly descoperise că îi fusese furată o valiză conţinînd şase tablouri de maeştri pe care tocmai se pregătea să le vîndă la Londra.

Îmi înăbuş o înjurătură, apoi izbucnesc:

— Deja?...

Înhaţ telefonul şi-l sun pe colegul meu de la Orly, comisarul însărcinat cu anchetarea acestui furt săvîrşit în împrejurări ce par cu totul şi cu totul misterioase.

— Trebuie să te previn că deţin o serie de informaţii în legătură cu această afacere. Trec pe la dumneata.

Cînd am ajuns la biroul colegului meu, investigaţiile obişnuite începuseră. Îi furnizez informaţiile pe care le aveam în legătură cu Martin şi cu un oarecare Risset pe care în trecut îl mai inculpasem o dată pentru tentativă de escrocherie cu tablouri false într-o ţară vecină.

— Sînt informat că Risset i-a încredinţat lui Martin şase tablouri false. De acord cu Risset, Martin a lăsat să se creadă că pleacă la Londra ca să le vîndă, le-a asigurat în prealabil, a simulat cu ajutorul unor complici furtul, după care a depus plîngere sperînd să încaseze astfel prima de asigurare.

— Mulţumesc, cele spuse mă vor scuti să iau în serios indicaţiile lui Martin, însă va trebui totuşi să-i găsesc pe cei care au furat falsurile.

— O să te ajut deoarece cunosc foarte bine anturajul celor doi, şi locurile pe care le frecventează.

Ni se întîmplase ceea ce survine doar foarte rar: să cunoaştem de la bun început lovitura pe care o mică bandă de şarlatani e pe punctul de a o da.

Ca să fiu bine înţeles, e nevoie să mă întorc cu doi ani în urmă, adică în 1958. Graţie informaţiilor noastre, poliţia din Monte-Carlo îl arestase pe Risset, traficant de false tablouri, specializat în jumulirea bogatei clientele a cazinoului din capitala principatului. Cu ocazia percheziţiei efectuate la domiciliul său parizian, am făcut cunoştinţă cu doamna Risset şi cu copiii săi, doi puşti adorabili. Disperarea acestei femei care nu ignora adevăratele îndeletniciri ale soţului său, dar nu le putea împiedica, era sfîşietoare. L-am trimis pe Girard la Monte-Carlo cu o dublă misiune: să vorbească cu Risset şi să încerce să descopere pe Coasta de Azur filiera traficului cu tablouri false.

S-a întors mofluz după o săptămînă, dar discuţia sa cu unicul om din bandă care fusese reţinut, i-a lăsat impresia că Risset era un traficant activ şi că supravegherea lui putea fi interesantă. Ca să se distreze în închisoare, ceruse permisiunea de a picta. Şi ce credeţi că făcea? Cu un aplomb deconcertant, îl imita pe Atlan, un pictor non-figurativ, prea puţin cunoscut de marele public, dar foarte apreciat de negustori şi de anumiţi colecţionari. Girard trăsese concluzia că odată ieşit din închisoare, „s-ar putea să se apuce iar de treabă”.

Or, la începutul lui octombrie 1960, datorită unei pure întîmplări, Girard îl remarcase într-o cafenea de pe Avenue Wagram pe Risset în conversaţie aprinsă cu un vechi „client” al serviciului care din cînd în cînd ne mai făcea cîte o vizită ca să discute cu noi... chestiuni de pictură.

— Domnule comisar principal, îmi spuse el a doua zi, ori mă înşel grav, ori Risset pregăteşte din nou o combinaţie dubioasă...

Deciseserăm aşadar să-i supraveghem pe cei doi, pe Risset şi pe cel pe care-l voi numi, pentru mai multă comoditate, „Henri”. Din acel moment avurăm un informator chiar în tabăra adversă... „Henri” ne semnala în detaliu operaţiunea pe care o concepuse Risset în colaborare cu un al treilea personaj, un oarecare „domn Martin”. Nu ne putu însă da ziua Z a acţiunii proiectate şi gata montate. Aşa se face că deşi prevenit, am fost totuşi surprins.

La 26 octombrie, deci a doua zi după furtul de la Orly, întreaga presă pariziană de dimineaţă titra pe trei, patru sau cinci coloane, în funcţie de gustul pentru senzaţional al fiecărui ziar: *„Şase pînze de maeştri dispar între aerogara Place des Invalides şi aeroportul Orly”, „Misterul tablourilor dispărute”, „Enigmă poliţistă la Orly”,* etc.

Cum se petrecuseră lucrurile?

Exact în stilul unui serial poliţist de la TV.

La 25 octombrie 1960, dimineaţa, domnul Martin, un elegant cuadragenar, locuind într-un cartier şic al Parisului, soseşte la aerogara din Place des Invalides. Pleacă la Londra ca să vîndă galeriei Sotheby şase tablouri — un Manet, doi Renoir, un Dufy, un Rembrandt şi un Palamades — toate închise într-o valiză neagră. Cealaltă valiză, de culoare maro, nu conţine decît lucrurile sale personale.

În momentul înregistrării bagajelor, el semnalează funcţionarului de la Air-France valoarea deosebită a valizei negre şi solicită încheierea unei asigurări suplimentare. Agentul companiei de asigurări îi cere atunci acte doveditoare. Domnul Martin le prezintă: sînt autorizaţiile de export eliberate de Administraţia centrală a vămilor, însoţite de un dosar repertorial cu fotocopii ale lucrărilor, expertul muzeelor naţionale atestînd că nu se opune

scoaterii din Franţa a acestor opere de artă, iar expertul Vămilor contrasemnînd. Deci, totul e în perfectă regulă. Domnul Martin declară că tablourile sale reprezintă o valoare de douăzeci şi nouă milioane de franci şi semnează o poliţă specială de asigurare pentru suma de douăsprezece milioane.

Şi astfel, înregistrată şi etichetată, valiza neagra este depusă pe electrocarul care transportă bagajele de valoare deosebită la autobuzul care face legătura cu Orly. Întovărăşit de un poliţist desemnat să escorteze preţioasa încărcătură, domnul Martin asistă personal la îmbarcarea valizei sale, de către doi manipulanţi, în port-bagajul de la spatele autobuzului. Cînd acesta porneşte, funcţionarii de la aerogară îi avizează pe colegii lor de la Orly, astfel încît aceştia să poată lua în primire pachetul de îndată ce soseşte. Cei de la Orly confirmă recepţionarea clară a mesajului.

În momentul în care le este semnalată sosirea autobuzului, agentul comercial de la Air-France, un vameş şi un poliţist al aeroportului, pornesc imediat spre locul de parcare unde opresc de obicei aceste vehicule. Bagajistul Rossi e deja acolo. Pune mîna pe mînerul portbagajului, şi întreabă:

— Îl deschid?

— Dă-i drumul, răspunde vameşul.

Bagajistul începe să golească port-bagajul. Domnul Martin îşi face şi el apariţia. Priveşte la pachetele şi valizele pe care bagajistul le stivuieşte pe cărucior şi întreabă neliniştit:

— Dar unde-i valiza mea?

— Care valiză? face bagajistul.

— Valiza mea neagră! A dispărut! izbucneşte îngrozit domnul Martin întorcîndu-se spre agentul de la Air-France, vameş şi poliţist. Şi doar aţi fost preveniţi!

— Într-adevăr, murmură intrigat funcţionarul de la Air-France şi se apucă pe loc să verifice etichetele bagajelor îngrămădite pe cărucior.

Vameşul şi poliţistul se alătura căutărilor sale, comparînd numărul de înregistrare eliberat domnului Martin de aerogară, cu cele agăţate de diversele valize.

— Vasăzică, valiza a dispărut? ... întreabă vameşul.

— Cum aşa, a dispărut? explodează domnul Martin. A fost special asigurată!

— Staţi să vedem dacă nu cumva e vreo greşeală de expediţie, sugerează agentul Air-France-ului care se străduieşte să-şi păstreze calmul.

Însoţit de vameş şi de domnul Martin, porneşte spre biroul său, în timp ce poliţistul pleacă să raporteze comisarului, iar bagajistul Rossi îşi îndreaptă căruciorul cu bagaje spre avionul de Londra la care se fac pregătirile de plecare.

În timpul acesta, la magazia de „bagaje neînregistrate”, un individ prezintă o fişă şi retrage o valiză neagră.

— Mi s-a anulat plecarea, suspină el strecurînd un bacşiş magazionerului.

— Ce să-i faci, rămîne pe altă dată, răspunde acesta cu o amabilă comprehensiune, puţin păsîndu-i în realitate.

Funcţionarii de la Air-France şi vameşul au căutat în van valiza lipsă. S-au asigurat că n-a fost expediată, din greşeală, cu un alt avion. Nu putuse fi zăpăcită nici la aerogară, întrucît trei persoane în afara proprietarului au asistat la îmbarcarea ei în autobuz.

Şi atunci? Misterul se îngroaşă.

La comisariatul aeroportului Orly, poliţistul relatează şefului său strania dispariţie a valizei conţinînd tablourile de maeştri. Comisarul îşi începe ancheta. Înregistrează în primul rînd plîngerea şi declaraţiile domnului Martin, apoi depoziţiile martorilor: funcţionarul comercial, bagajistul de la Air-France şi vameşul.

Serviciul de presă al Orly-ului a fost alertat, întreaga maşinărie de informare a opiniei publice s-a pus în mişcare. Telexurile bat frenetic. Agenţiile de presă, ziarele, radioul îşi trimit reporterii, în aceeaşi seară televiziunea transmite interviul luat la faţa locului domnului Martin care-şi relatează, probabil pentru a zecea oară, nenorocirea.

Presa de a doua zi dimineaţă reia istoria cazului. Toate supoziţiile posibile sînt analizate. „Furt, eroare sau mistificare?" se întreba pe cinci coloane un ziarist care publica, odată cu fotografia lui Martin şi pe aceea a unuia dintre tablourile furate, „Unul din cele optzeci de autoportrete făcute de Rembrandt".

Cum a putut dispare valiza neagră în timpul transportului ei din Place des Invalides la Orly? Nu, port-bagajul nu s-a deschis în timpul drumului. Dealtfel, n-ar fi avut cum să se autozăvorască la loc... Şi nici n-a fost forţat sau spart profitîndu-se de oprirea la un stop. În plus, dacă vreuna din portierele autobuzului se deschide în timpul mersului, un beculeţ roşu se aprinde instantaneu avertizîndu-l pe şofer. Unul din ziarişti evoca mîna unui „magician al furtului". Subtilizarea aceasta îi lasă pe toţi perplex. E de o abilitate diabolică.

După vizita făcută colegului de la Orly, care sesizase deja secţia „furturi" din cadrul direcţiei în care lucram, îi prezint şi eu directorului meu toate datele ştiute de noi în legătură cu acest caz.

— Întrucît cazul se prezintă ca un furt, prefer ca colegul dumitale Santier să fie însărcinat cu ancheta. Dealtminteri, aş fi curios să văd cum vor încerca domnul Martin şi acoliţii săi să-l devieze pe o pistă falsă. Urmăreşte însă această anchetă ca să fie evitate orice confuzii şi gafe posibile.

Rămîne hotărît că unul din inspectorii mei va participa la investigaţii şi audieri şi că va fi un „consilier tehnic" pentru problemele de pictură.

Nu-mi rămînea aşadar decît să asist în chip de spectator relaxat la desfăşurarea scenariului montat de Risset şi complicii săi. Era pentru prima oară cînd îmi revenea acest rol plăcut. Ignoram detaliile de regie, dar în schimb cunoşteam concluziile.

Sînt încredinţat că atît colegul meu, cît şi inspectorul principal Le Roux, însărcinat cu investigarea cazului au resimţit şi ei această delicioasă seninătate sufletească de a nu trebui decît să potrivească diversele părţi ale puzzle-ului.

Le Roux reia cazul de la începutul începuturilor, cu scrupulozitatea ce-i este proprie. El înregistrează din nou, dar în cele mai mici amănunte, declaraţiile tuturor persoanelor care de-aproape sau de departe, între Place des Invalides şi Orly, au cunoscut sau au putut cunoaşte existenţa valizei volatilizate. Domnul Martin şi-a reluat — aparent disperat, dar totuşi preocupat de urmările investigaţiilor noastre — apartamentul său de pe Avenue Hoche.

Le Roux va încerca, comparînd depoziţiile strînse să descopere acea fisură, fie chiar şi infimă, care-i va deschide cale liberă adevărului.

Flancat de Girard, îl interoghează pe domnul Martin asupra provenienţei pînzelor sale. Surprins la început de această întrebare, care pînă atunci nu-l preocupase pe Le Roux, el se lansează, volubil nevoie mare, într-o explicaţie hiper-complicată.

— O parte din familia mea e originară din Germania. După venirea lui Hitler la putere, două din mătuşile mele, evreice, s-au refugiat în Franţa, în regiunea Puy-de-Dôme mai exact la E... Tablourile de care vorbim erau ale lor. În timpul ocupaţiei, ele le-au ascuns în podul casei în care locuiau la E... Mai tîrziu, datorită unui concurs de împrejurări, sora mea s-a instalat şi ea în această localitate. Cînd mătuşile mele au murit, la puţin timp după Eliberare,

sora mea a cumpărat casa lor. Ajutînd-o la amenajarea ei, am dat peste aceste pînze a căror existenţă o ignorasem pînă atunci. Le-am curăţit şi le-am expertizat. Un colecţionar parizian mi-a oferit pe ele 29 de milioane.

— Şi v-aţi gîndit că ar fi mai avantajos să le vindeţi la Londra? întreabă Le Roux.

— Fireşte! replică domnul Martin. Operele de artă vîndute la Londra galeriilor Christie's s-au Sotheby nu sînt supuse nici la plata taxelor vamale, şi nici la TVA[22]. Aşa m-a sfătuit un prieten de al meu, domnul Risset, curtier de tablouri.

— Înţeleg, conchide Le Roux.

(Girard înţelegea şi mai bine...)

Ieşind de la domnul Martin, inspectorul principal îl întreabă pe Girard:

— E-adevărată povestea asta cu exceptarea de taxe vamale şi taxe suplimentare la Londra?

— Într-adevăr, aşa e, confirmă Girard.

— Păi în cazul ăsta toţi negustorii şi colecţionarii din Paris şi din Franţa ar avea interesul să vîndă la Londra! exclamă Le Roux.

— Nu, nu-i chiar atît de simplu, spune Girard. Mai e şi chestiunea operelor vîndute şi aceea a garanţiilor.

— Ah? se miră Le Roux.

— Asta din pricină că legislaţia noastră este mai riguroasă. Ea îi protejează pe cei ce cumpără opere de artă. În Franţa, comisarii estimatori, la fel ca şi negustorii sînt obligaţi să garanteze autenticitatea operelor pe care le vînd. Dacă de pildă tabloul cumpărat se dovedeşte a fi apocrif, cumpărătorul are dreptul, timp de treizeci de ani, să-i pretindă negustorului să-şi ia lucrarea înapoi şi să-i ramburseze banii. E o măsură de siguranţă deloc neglijabilă cînd e vorba de milioane. În Anglia, în schimb, nu există nici o lege care să formuleze asemenea obligaţii.

---

22 Taxă de valoare adăugată (N.T.).

— Ce părere ai de alibiul lui Martin în legătură cu originea tablourilor?

Girard zîmbeşte şi dă din umeri. Şi-a atins scopul: acela de a-l face pe poliţistul însărcinat oficial cu ancheta să se preocupe nu numai de furtul propriu-zis, ci şi de originea obiectelor furate.

— Verifică-l şi ai să vezi, răspunde Girard. Trebuie să-ţi spun că povestea cu podul e fumată rău de tot. De cînd mă ocup de traficul cu false obiecte de artă, e laitmotivul pe care-l aud şi-l răsaud. Uite de pildă, recent un garajist din Orange a găsit într-un pod un Delacroix despre care zicea că-i „datorează mult lui... Rubens”! Apoi, au fost cele două „Leda” ale lui Leonardo da Vinci, una descoperită la Lyon, dar „îmbrăcată”, alta la Nantes, dar în schimb goală! Şi ele veneau tot dintr-un pod! Să nu crezi însă că doar în Franţa podurile reprezintă asemenea rezervoare de comori. La Modena, un tip a crezut că a dat peste un Michelangelo, iar la Dublin un „expert” a găsit, şi el tot în podul unei vechi case, *cinci Guardi!*

Le Roux pufneşte în rîs, redactînd totodată, fără prea multă convingere însă, o cerere către brigada de jandarmerie de care depinde localitatea E...: „Verificaţi dacă sora domnului Martin are cunoştinţă de cele şase tablouri descoperite în podul casei sale după moartea mătuşilor venite din Germania”. Simultan solicită prin intermediul Interpolului să fie interogaţi toţi cei înrudiţi cu familia Martin care mai trăiesc în Germania.

Între timp s-a luat legătura şi cu istoricul de artă Henri Perruchot. Poliţiştii îi arată fotocopia tabloului lui Manet, aflat în posesia domnului Martin şi reprezentîndu-l pe compozitorul Debussy. La vederea acesteia, Perruchot exclamă:

— Tabloul acesta nu poate fi de Manet! Nu l-a pictat niciodată pe Debussy pentru bunul motiv că cei doi nu s-au cunoscut niciodată. Dealtfel ar fi fost cu neputinţă ca Manet

să facă un portret al lui Debussy în plenitudinea vîrstei, aşa cum apare el aici, de vreme ce compozitorul nu împlinise decît 21 de ani în momentul morţii pictorului, adică în 1883.

Iată prima fisură în scenariul domnului Martin. Avem acum convingerea că e vorba de un fals. Ca şi în multe alte cazuri, greşeala falsificatorului rezidă în lipsa sa de cultură, în necunoaşterea istoriei artei.

Nu vor întîrzia să se arate şi celelalte crăpături ale alibiului lui Martin. Ne aşteptam la ele.

Jandarmii ne comunică rezultatul verificărilor efectuate la E...: „Sora domnului Martin afirmă că nu a avut niciodată cunoştinţă de tablourile găsite după decesul mătuşilor sale nemţoaice. Dealtfel, podul casei lor era aproape gol. Nu ştie ce vrea să spună fratele său; nu i-a vorbit niciodată de pînzele acestea". Apoi soseşte din Germania răspunsul transmis de Interpol: „Nici una din rudele domnului Martin nu-şi aduce aminte ca mătuşile emigrate în Franţa în 1934 să fi posedat tablouri".

Îi spun lui Girard care îmi raportează toate aceste fapte:

— Deşi pe moment nu dispunem decît de o singură dovadă a falsului, în speţă tabloul lui Manet, e întru totul posibil ca şi celelalte să fie de asemenea false, Martin fabricîndu-le tuturora o origine fantezistă. Dacă lucrurile ar fi stat altfel, el s-ar fi grăbit să ne comunice numele celor de la care le-a cumpărat.

Rămînea aşadar, să dovedim că şi celelalte tablouri erau false şi că, ajutat de complici, simulase un furt (fals şi el) de tablouri, în scopul de a escroca compania de asigurări.

Girard îl informează pe colegul său despre cele aflate în legătură cu relaţiile dintre Martin şi acoliţii săi.

— Tipii se întîlneau într-un bar de pe Champs-Elysées în apropierea Agenţiei Air-France. Badet şi cu mine sîntem însă prea cunoscuţi acolo ca să ne instalăm la pîndă.

— Prea bine, răspunde Le Roux. Preluăm noi ştafeta.

Puşi astfel în temă, inspectorii de la brigada „furturi” se duc să prospecteze terenul la barul indicat. Ei observă că barul e frecventat — dar cu multă prudenţă şi numai separat — de Martin şi de Risset. Acolo aceştia se întîlnesc, dar întotdeauna ca din întîmplare, cu doi indivizi cunoscuţi în local doar după prenumele de „Jo” şi „Marcel” precum şi un al treilea numit „Frank”. În ciuda aerului dezinvolt pe care-l simulează, personajele par nervoase. Nu se mai lungesc cu băutura la bar, schimburile de cuvinte sînt scurte, o fac pe oamenii grăbiţi, gesturile se vor degajate, dar sub aceste aparenţe, neliniştea răzbate vizibil. E comportamentul clasic al gangsterilor după o lovitură încă proaspătă.

Cu maximum de discreţie, operînd filaje separate ca să nu-i alerteze, ajutoarele lui Le Roux îi identifică şi-i „cartiruiesc” pe Jo şi pe Marcel. Primul se dă drept „administrator de societate”, celălalt, mai modest, drept bucătar. În realitate trăiesc din expediente. O aruncătură de ochi la fişierul central e de ajuns pentru a stabili că Marcel posedă antecedente penale, îngăduind interogarea sa şi o „vizită” la domiciliu.

Percheziţia se face mai întîi la Marcel, apoi la Jo. La acesta din urmă inspectorii descoperă valiza neagră a domnului Martin, dar... goală!

— Ce ai făcut cu tablourile? întreabă Le Roux.

— Le-a luat Marcel, replică acesta.

Interogat la rîndul său, acesta se mulţumeşte să răspundă cu o ridicare din umeri.

— Unde sînt tablourile? insistă Le Roux.

— Nu le mai am, răspunde, în sfîrşit, Marcel. El nu neagă că le-a primit „în gazdă” de la Jo, dar se închide într-un mutism încăpăţînat atunci cînd e vorba de itinerarul ulterior al pînzelor. Imposibil să i se smulgă unde şi cui le-a remis.

Dovada materială — descoperirea valizei negre la Jo — şi mărturiile lor parţiale sînt totuşi suficiente pentru ca cei doi

să fie inculpaţi pentru participare la „misteriosul furt de la Orly”.

Cît priveşte modul în care a fost realizat acest furt, Jo, mai vorbăreţ din fire decît Marcel şi mai dispus să „ciupească”, nu întîrzie să se destăinuie inspectorilor.

În barul de pe Champs-Elysées, frecventat de funcţionarii de la Air-France, Marcel a făcut cunoştinţă cu Frank, una şi aceeaşi persoană cu Rossi, bagajistul de la Orly. S-au simpatizat pe loc. Nu mult după aceea, Marcel, conform planului elaborat de Martin şi Risset (posesor al unor tablouri false ce trebuiau vîndute), îl introduce pe Rossi în combinaţia menită să simuleze furtul. Pe 24 octombrie, în ajunul plecării sale la Londra, Martin, Risset şi Jo s-au întîlnit pentru o ultimă oară ca să pună totul la punct.

Urmînd prevederile planului, Rossi făcuse rost, cu mult timp înainte de sosirea autobuzului plecat de la aerogară, de o etichetă de „bagaj neînregistrat”. Îndată ce autobuzul s-a oprit la locul său de parcare, Rossi deschide cu repeziciune portbagajul, înhaţă valiza neagră, îi smulge eticheta de înregistrare, şi o înlocuieşte cu cea de „bagaj neînregistrat”. După aceea, o expediază împreună cu altele la magazia bagajelor neînregistrate, de unde pasagerii îşi iau lucrurile, fie ca să le înregistreze deoarece n-au avut timp s-o facă la agenţie, fie ca să le retragă definitiv în cazul în care călătoria a trebuit să fie anulată în ultimul moment.

În clipa în care agentul comercial de la Air France, însoţit de vameş şi de poliţist soseşte la autobuz, îl vede pe Rossi cu mîna pe clanţa portbagajului. Fireşte, îşi imaginează că e pe punctul de a-l deschide, cînd în realitate tocmai îl închisese. Deci, valiza cu tablouri a domnului Martin, nu mai putea fi acolo. Subtilizarea a durat un minut.

Predînd la magazia de bagaje neînregistrate căruciorul cu valize, Rossi îl întîlneşte pe Marcel care aştepta în hol. Îi strecoară, conform înţelegerii, recipisa, ceea ce îi permite

acestuia să retragă, pretextînd anularea plecării, valiza cea neagră.

În timp ce Rossi revenea în grabă la postul său iniţial, valiza se şi afla într-o maşină cu Jo la volan, gonind spre Paris. Acolo, Marcel o goleşte de preţiosul său conţinut.

Totul fusese combinat cu multă ingeniozitate. Companiei de asigurări nu-i rămînea altceva de făcut decît să plătească 12 milioane de franci... pentru nişte tablouri false care nici măcar nu fuseseră furate!

Unde se află în prezent pînzele? Am sugerat că s-ar putea să fi revenit la Risset. Percheziţia efectuată la domiciliul său nu dă nici un rezultat. Arestat pentru complicitate la tentativă de excrocherie în dauna unei companii de asigurări şi pentru trafic de tablouri false, „curtierul specializat în obiecte de artă” afirmă că ignoră cu desăvîrşire ce s-a întîmplat cu pînzele.

Atunci, poate la Martin?

În momentul în care Le Roux hotărăşte să opereze o descindere la domiciliul elegantului şi volubilului „reprezentant comercial”, şeful său îi transmite un mesaj comunicat telefonic de un anonim: „Cele şase tablouri pe care le căutaţi, au fost lăsate spre păstrare la cafeneaua X, în faţa Gării de Nord”.

Într-adevăr, un voluminos pachet, bine înfăşurat şi legat, e găsit la locul indicat.

Cine l-a depus? Nici patronul cafenelei, nici casieriţa şi nici femeia de la WC şi cabina telefonică, care făcea şi oficiul de „magazioneră”, nu pot da semnalmentele precise ale individului care a adus pînzele. E obişnuitul „necunoscut”.

— Ce credeţi, patroane? Mă întreabă Girard. De ce această neaşteptată restituire? Ca să oprim ancheta? Să fie şi un al şaselea tip, un necunoscut, părtaş la lovitură?

Această subită turnură a unui caz ce părea atît de clar, îl frămîntă pe Girard.

— Iată o întrebare pe care i-o vom pune domnului Martin, zic eu, dar în realitate mă gîndesc la „Henri”...

Le Roux se prezintă la apartamentul lui Martin şi îl anunţă cu o undă de ironie în glas:

— Domnule, am plăcerea să vă anunţ că tablourile dumneavoastră au fost regăsite.

Martin rămîne mut de stupefacţie. Toate aerele sale parcă au fost suflate de vînt. Le Roux adaugă:

— Figura cu bagajistul de la Orly şi cu eticheta „bagaj neînregistrat” n-a fost prost combinată! Ba chiar aţi reuşit să abateţi cercetările de la direcţia bună, făcînd scandal, stîrnind poliţia aeroportului şi presa şi dînd astfel posibilitatea şi timpul complicilor dumneavoastră să o şteargă cu valiza. Aveţi imaginaţie fertila, domnul; Martin!

Adaug şi eu:

— Şi toate acestea pentru nişte tablouri false, care nu provin nici din E... şi nici din Germania...

— După cum vedeţi, conchide Le Roux, am venit totuşi să vă arestăm.

Sfîrşit, resemnat, Martin mai are puterea să întrebe:

— Cum aţi găsit tablourile?

— O să aflaţi mai tîrziu! i-o tăie Le Roux.

În timp ce îl scoteam din luxosul său apartament de şase camere de pe Avenue Hoche ca să-i oferim în schimb o celulă la Santé, văd după expresia lui că îşi frămîntă creierii ca să afle din ce pricină a derapat magnifica sa combinaţie. Am impresia că „Henri” a rămas mai departe în picioare, în ciuda generosului acces, acela de a depune tablourile într-o cafenea.

Pentru mine însă, această anchetă — condusă de o manieră cu totul diferită de obiceiurile noastre — nu-i încă încheiată. Îmi rămînea să mai aflu de unde şi-a procurat Risset pînzele, contrafăcute sau aranjate în tablouri de Manet, Renoir, Dufy, Rembrandt şi Palamades.

Interogat, Risset îmi răspunde cu simplitate:

— Păi găseşti tot ce-ţi trebuie la talcioc. După aceea, le mai aranjezi niţel.

— La Hala de vechituri, zici? De la ce negustor?

— De la diverşi. Totul e să scotoceşti bine. De cele mai multe ori nici nu le dă prin minte la ce ar putea să mai servească nişte mîzgălituri...

Şi astfel cazul Martin m-a condus la Marché aux Puces.

Mărturisesc că la acea vreme nu cunoşteam încă, în întreaga sa varietate, tîrgul acesta de vechituri împărţit în „tîrgul Saint Ouen", tîrgul „Vernaison", tîrgul „Biron", tîrgul „Paul-Bert", tîrgul „Jules Vallès" şi tîrgul „Malik". Pe la 1880, cînd lîngă vechea barieră Clignancourt, la intrarea a ceea ce urma să devină strada Jules Vallès (un scriitor căruia îi plăcea să scotocească prin prăvălioarele micilor negustori „de epave mai mult sau mai puţin istorice"), cîţiva negustori ambulanţi au început să-şi desfacă, direct pe pămînt, eteroclita lor marfă, nu exista încă acest labirint de ulicioare şi pasaje acoperite, pe care ziaristul Eugène Mannoni le-a denumit „bazarele Parisului". Abia către 1900, un oarecare domn Vernaison, proprietarul unui maidan situat pe teritoriul comunei Saint-Ouen a construit pe el cîteva şiruri de barăci botezate pompos „prăvălii" şi închiriate anticarilor. Apoi, între 1900 şi 1913, acest tîrg al vechiturilor a luat amploare.

Înfăţişarea lui de astăzi, cu micile cafenele, cu vînzătorii de scoici şi de cartofi prăjiţi, cu cîrciumioarele şi saloanele de bal jalonînd peregrinările curioşilor în căutare de chilipiruri, se datorează peripeţiilor prin care a trecut în urma războaielor din 1914-1918 şi 1939-1945, a ocupaţiei germane şi a expulzării „zonarzilor" prin diversele edicte ale urbaniştilor. Contrar oricărei logici, după fiecare din aceste (dramatice) lovituri ale soartei, fantasticul talmeş-balmeş pe care-l constituie talciocul a ieşit din încercare şi mai vast, şi mai tentacular, ajungînd în 1948 să cucerească limitele bulevardelor periferice.

Aici aşadar, în mijlocul acestor bizare şi uneori pitoreşti etalaje de mobilă bancală, de bijuterii (dubioase), de veselă desperecheată, de arme vechi (sau recent patinate), de colivii fără păsări, de zdrenţe şi costume de altădată, de lustre de Veneţia (sau de aiurea), de cărţi prăfuite, în acest Tîrg al Iluziilor deschis trei zile pe săptămînă, găsiseră traficanţii mei de false tablouri, pînzele „de maeştri” ale ultimei lor tentative de escrocherie.

Lumea aceasta a comorilor potenţiale — pentru inventarierea cărora ar fi necesare mult timp şi răbdare — fusese explorată cu mult înaintea mea, în 1930, de către Raphaël Chanterou. Pe vremea aceea cazul său a stîrnit mult zgomot. Iată-l aşa cum îl păstrează arhivele în memoria lor.

În 1932, un negustor parizian crezu că a făcut o descoperire senzaţională: el găsi într-un catalog ilustrat al unei licitaţii publice ce urma să se desfăşoare la Amsterdam, o ocazie „nemaipomenită”: o „Odaliscă” de Matisse ce era dată drept autentică. O achiziţionează la un preţ destul de pipărat, dar în clipa în care primi tabloul, deveni livid. Văzută de aproape, Odalisca nu mai prezenta nici acelaşi farmec, şi, mai ales, nici acea tuşă de autenticitate pe care o găsise la reproducerea din catalog. Tulburat, inspectă tabloul sub diverse ecleraje. Nu, hotărît lucru, pictura aceasta nu putea fi un Matisse. În speranţa că un amic expert l-ar putea reconforta, se duse la acesta.

— Dragul meu, e fals fără nici o îndoială! declară expertul.

Nu-i rămîne altceva de făcut decît, ori să ceară rambursarea banilor, ori să depună o plîngere. Întrucît după cele consemnate în catalogul licitaţiei de la Amsterdam era vorba de punerea în vînzare a operelor din „Colecţia domnului Raphaël Chanterou” cumpărătorul falsului Matisse urma să se adreseze fie acestuia, fie reprezentantului său. Scrise deci la Amsterdam de unde află că licitaţia olandeză

era asaltată de reclamaţii analoage şi că directorul ei depusese plîngere împotriva domnului Chanterou.

Or, acesta din urmă... nu exista!

Ancheta poliţiştilor olandezi stabili în scurtă vreme că sub acest nume de împrumut se ascundea un oarecare Denis, stabilit la Bruxelles, dar care înainte domiciliase la Paris şi mai fusese condamnat, în 1931 la treisprezece luni închisoare pentru o afacere cu tablouri false.

Denis se dădea în străinătate drept fostul secretar al Salonului de toamnă de la Paris şi pretindea că e fondatorul „Casei artiştilor" din capitala Franţei. Aidoma multora dintre confraţii săi întru şarlatanie, şi ca să dea falselor pînze de maeştri o aparenţă de valoare şi autenticitate (sau o autenticitate pe care n-o aveau) Denis înscria pe dosul picturilor diverse menţiuni fanteziste, ca de pildă: „Donaţie a artistului către domnul Chanterou"; astfel, 55 din cele 92 de tablouri pe care le vînduse la Amsterdam purtau această inscripţie. Pe altele, scrisese: „Dăruit de fiul artistului domnului Chanterou", ori, „provine din vînzarea colecţiei poetului Guillaume Apollinaire" (sic!).

Denis a mărturisit că sursa tuturor acestor mîzgălituri era talciocul din Paris. El numai le aranjase, restaurase, trucase şi semnase. Ideea sa „genială" constase în a le revinde nu la Paris ci la Amsterdam; acolo, gîndea el, originea lor reală nu va putea fi descoperită... Risset şi Martin concepuseră o variantă a aceleiaşi stratageme, variantă ce includea şi escrocarea unei companii de asigurare.

Ar fi oare cazul să conchidem că la Marché aux Puces găseşti în mod obligatoriu numai falsuri sau pînze de duzină destinate fabricării falsurilor? Lucrurile ar fi mult prea simple dacă s-ar prezenta, în mod invariabil, aşa.

Astfel, de pildă, domnul Anfray, un colecţionar normand pe care l-am cunoscut bine, mi-a afirmat că a găsit la Saint-Ouen o replică executată de Van Gogh la propriul său tablou „Mîncătorii de cartofi". Ulterior, pînza a fost

autentificată de expertul olandez J. Baart de La Faille. Domnul Anfray fu într-atît de încîntat de descoperirea sa, încît tot restul vieţii nu făcu altceva decît să scrie despre Van Gogh, mergînd pînă într-acolo încît să tranşeze, în mod peremptoriu, cazurile cele mai delicate suscitate de tablourile pictorului din Arles! Talciocul fusese matricea tardivei sale vocaţii.

Pictorul Camoin mi-a certificat şi el că a achiziţionat, prin 1950, tot la Marché aux Puces un „Peisaj la Estaque”, o acuarelă perfect autentică de Cézanne. Voi adăuga de asemenea istoria unui negustor parizian care a achiziţionat în 1952, pentru o sumă insignifiantă, un mic tablou pe care l-a expus în aceeaşi seară în vitrina magazinului său. Un client i l-a cumpărat pentru zece mii de franci (vechi). Apoi, clientul se duse la un expert care îi declară că e vorba de un... El Greco autentic! Anul următor tabloul descoperit la talcioc figura într-o expoziţie a operelor maestrului spaniol deschisă la Bordeaux.

Dar mai presus de orice talciocul a rămas un loc pitoresc al tîrguielilor şi al negoţului ambulant. În perioada mea de „documentare”, cînd băteam ulicioarele din Saint-Ouen şi pasajele din „Vernaison”, animate tot timpul de o mulţime cosmopolită şi pestriţă, am fost deseori martorul unor dialoguri de genul acestora:

Un cumpărător vrea să dea înapoi un fals Corot; negustorul îi răspunde:

— Mi-aţi plătit pentru acest Corot 5 000 de franci (vechi), doar n-aţi vrea ca pentru banii ăştia să vă ofer şi un certificat de autenticitate!

Pe tonul cel mai persuasiv, un negustor afirmă clientului profan pe care vrea să-l convingă:

— Domnule, păi pe tabloul ăsta, înrămat distins, dacă-l luaţi de pe Rue Saint-Honoré plătiţi cin'şpe milioane!

Un altul răcneşte către nişte clienţi şovăitori:

— Aici totul e de la origine!

Bineînţeles, dar de la care?

Mai încolo, aud următorul dialog între un vînzător şi o turistă americană:

— E vechi? întreabă cucoana arătînd o mîzgălitură reprezentînd un subiect religios, în genul celor pictate de Bouguereau, în cel mai bun caz veche de cîteva zeci de ani.

— Bineînţeles, o asigură negustorul cu un tupeu nemaipomenit. E o superbă pictură din secolul al XVI-lea, Şcoala lui Rafael.

— *No!* Nu vechi destul! face americanca îndepărtîndu-se.

Credeam că vrusese să-şi bată joc de ea, dar nu, era serios. Îl văd atunci pe jupîn aruncînd cît colo tabloul său aparţinînd „şcolii lui Rafael", înhăţînd o altă porcărie şi năpustindu-se în urma cucoanei strigînd:

— Aşteptaţi! Am ceva din secolul al XV-lea!

Cu toată buna credinţă posibilă...

Parisul nu are însă exclusivitatea acestui comerţ cu glorii ofilite şi îndoielnice. Roma posedă şi ea, pe lîngă Porte Portese, tîrgul său de vechituri. Aici, aflăm din presa italiană, domnul Giuseppe Calcaterra, un restaurator de tablouri a găsit o pînză pe care a atribuit-o şevaletului lui Leonardo da Vinci. După ce îndepărtase de pe ea un strat gros de murdărie, văzu că pînza respectivă reprezintă pe sfînta Magdalena, sprijinindu-se cu un braţ de o urnă. E drept ca sfînta stătea... picior peste picior, ceea ce nu semăna de fel cu atitudinea personajelor maestrului florentin... dar în schimb afişa un zîmbet într-atît de asemănător celui de pe buzele Giocondei, încît fericitul descoperitor de comori nu mai şovăi o clipă. În ciuda scepticismului experţilor italieni, expedie ineditul său Leonardo la o expoziţie organizată în Suedia.

Dealtfel, argumentele ce animă dezbaterea între partizanii şi detractorii talciocului, ca sursă a comorilor pierdute, sînt departe de a fi epuizate. E de ajuns să se găsească o singură dată o operă autentică într-o grămadă

de o mie şi unu de obiecte lipsite de interes, ca legenda să poată dura. „Mărturiile istorice” intră şi ele în joc. De exemplu felul în care a fost regăsită faimoasa operă a lui Van Dyck „Soţii Arnolfini”. În timpul războaielor napoleoniene, un ofiţer englez cumpărase întîmplător această pînză de la un negustor de obiecte vechi. Abia după mulţi ani de la moartea ocazionalului colecţionar militar tabloul fu identificat.

Şi atunci, unde e adevărul? E talciocul o providenţă a celor care au răbdare să caute, sau e peştera lui Ali-Baba?

La drept vorbind, singurii care-l explorează debarasaţi net de orice iluzie sînt falsificatorii. Ei ştiu prea bine că adevăratele valori picturale nu mai pot eşua în nici un caz în rafturile unei prăvălioare din Saint-Ouen. Normal, pentru că atunci cînd cineva moare, şi lasă anumite tablouri, moştenitorul sau moştenitorii — în cazul în care vor să plaseze aceste tablouri — se adresează imediat fie la Hotel Drouot fie unui anticar cu firmă, de preferinţă celor de pe *Rive droite*[23]. Ca atare, respectivele pînze trec prin nişte site ce nu le lasă practic nimic din ceea ce merită a fi cumpărat. La talcioc ajung aşadar, numai ciurucurile. Şi tocmai pe acestea le caută falsificatorii, pentru că ele pot fi machiate cu un minimum de cheltuieli. Negustorii de vechituri au avut pe vremuri de atîtea ori de-a face cu Justiţia, încît au devenit prudenţi. Ei nu se mai aventurează să afirme că cutare portret de femeie — dealtfel bine pictat — este de Rubens; ei se mulţumesc doar să spună că e „în manieră flamandă”. Iar dacă cer pe el 800 franci (noi), falsificatorul-traficant îl va obţine, după o tîrguială de douăzeci de minute, cu 200 de franci, fireşte dacă a descoperit în respectivul tablou posibilitatea unui trucaj profitabil.

---

23 După cum se ştie. Sena împarte Parisul în două. Cartierele de pe malul stîng (Rive gauche) sînt cele „boeme”; cele de pe ma'ul drept (Rive droite) reprezintă „respectabilitatea” (N.T.)

Întîi este examinată calitatea şi vîrsta aparentă a şasiului. E acesta suficient de vechi şi cariat ca să poată trece drept unul ce a înfruntat scurgerea veacurilor? Apoi falsificatorul cercetează materia, pictura şi verniul. Se va putea oare ca prin cîteva tuşe abile de penel şi cu ajutorul unui amestec de culori evocînd pe cutare maestru celebru, să se modifice, de exemplu, decorul, veşmintele şi să se adauge, aparent pe „pasta crudă”, semnătura ce va împrăştia şovăielile fraierului?

Pînă la urmă, cam la asta se rezumă, în ziua de azi, interesul talciocului, considerat sub raportul vînzării de falsuri. Pentru mine ca poliţist incursiunea e documentară, deoarece la stadiul de tranzacţie în faţa unei tejghele în aer liber, nu pot aresta pe cineva care vinde o pictură anonimă. Infracţiunea nu există încă; ea va începe, eventual, abia după intervenţia falsificatorilor şi introducerea tabloului trucat în circuitul negustorilor „la negru”. Era însă deosebit de instructiv pentru mine să văd obiectele care urmau să slujească drept momeli. Aveam să le recunosc mai uşor atunci cînd respectivul găgăuţă va veni cu o mutră mofluză la mine ca să se plîngă că a fost tras pe sfoară...

Am folosit mai sus termenul de „documentare”, căci cine ar putea învinovăţi izvorul de modul în care îi este folosită apa? Ca şi în multe alte domenii ale vieţii, abia în momentul probelor se vede care este vinovatul efectiv.

Cine nu cunoştea în cercurile care se ocupau cu negoţul de tablouri vechi pe B... şi principala sa activitate: organizarea de vînzări „ticluite” sau a acelor „itinerante”? O ştiam şi noi dar nu-l putusem prinde în flagrant delict.

Trebuie să spun că B... era un negustor autorizat avînd chiar o prăvălie la Paris. Găsise el însă că-i mai profitabil să organizeze în provincie licitaţii publice, decît să desfacă mărfuri în propriul său stabiliment. Aceste licitaţii le efectua în maniera comisarilor-estimatori, dar numai pentru profitul său propriu căci mărfurile vîndute îi aparţineau fiind

procurate de la talcioc; doar cumpărătorii erau lăsaţi să creadă că e vorba de obiecte aparţinînd unor persoane particulare şi vîndute în contul acestora. Ca să-şi acrediteze frauda, găsea oameni de paie care certificau — falsificînd adevărul — că sînt proprietarii cutărui sau cutărui tablou scos la vînzare. Am descoperit că printre aceşti pseudo-proprietari se aflau funcţionari de-ai lui B... sau persoane ce-i erau îndatorate.

Evident, asemenea practici sînt pedepsite de lege; vînzările publice *en-detail* ale obiectelor de ocazie sînt permise numai comercianţilor înscrişi, de cel puţin doi ani, în registrele de comerţ şi pe rolul de autorizaţii al instanţei superioare judecătoreşti din localitatea sau zona unde aceste vînzări urmează să aibă loc. Nu era cazul lui B.. . deşi omul era un adevărat maestru în meserie.

Ştia de minune să găsească un cadru demn de o adjudecare *hors-série* şi să-şi prezinte vînzările drept o desfacere a unor importante colecţii particulare (provenite direct de la talcioc!). Nu-i lipsea tupeul. Avea întotdeauna pregătit numele cîte unui bogat proprietar, a unui bine cunoscut amator de artă sau a unei personalităţi de reputaţie. Cacialmalele sale erau dozate cu prudenţă, astfel încît să-i orbească pe fraieri, dar să nu rişte din partea persoanelor citate cu neruşinare o dezminţire publică sau o reclamaţie.

Abia în mai 1957 am putut să-l prindem pe B... în flagrant delict. Un cotidian din Paris anunţase o licitaţie organizată de B... în holul unui hotel din Clermont-Ferrand. L-am contactat imediat pe corespondentul nostru de la serviciul regional al poliţiei judiciare, şi i-am cerut să se asigure la oficiul de înregistrări dacă tablourile puse în vînzare îi aparţin lui B... sau unor negustori ori particulari locali. Cu siguranţă că reprezentantul ministerial însărcinat cu dirijarea acestei licitaţii (şi indus în eroare de B...) întocmise formele necesare.

Colegul meu de la Clermont fu cît se poate de diligent. La numai cîteva ore de la trimiterea mesajului meu, aveam în mînă lista cu numele şi adresele din Paris ale pretinşilor proprietari. Am pus ca ele să fie imediat verificate. Majoritatea numelor erau scoase „din burtă”, altele aparţineau unor amărîţi care lucrau pentru B... L-am prevenit pe comisarul de la serviciul regional al poliţiei judiciare din Clermont-Ferrand. Acesta opri licitaţia, confiscă tablourile care nu apucaseră să fie adjudecate şi deschise o acţiune penală împotriva lui B... O personalitate locală se lăsase trasă pe sfoară cumpărînd un peisaj de Ruysdael... confecţionat, aşa cum a demonstrat expertiza, în secolul al XIX-lea, adică la două sute de ani după moartea pictorului olandez, folosindu-se o pînză veche... Mai tîrziu am stabilit şi originea diverselor picturi de gang pe care B... le botezase cu nume glorioase.

Valoarea globală a escrocheriilor lui B... n-a putut fi niciodată stabilită cu precizie. În orice caz, cifra era exorbitantă. Inventaria talciocul, dar şi alte surse, de atîţia ani încît a fost imposibil să se întocmească o listă completă a operaţiunilor acestui specialist al vînzărilor frauduloase. Nu mai ţin minte nici ce pedeapsă i-a dat Tribunalul. Ştiu doar că a fost aspră, deşi ca regulă generală nu mă interesau concluziile judiciare care, cîteva luni sau cîţiva ani mai tîrziu, puneau punctul final cazurilor pe care le transmiteam judecătorului de instrucţie.

Realizez acum că am vorbit atît de mult de negustorii ambulanţi şi anticarii veroşi, încît risc să dau o falsă impresie, prin exces de generalizare, despre adevăratul comerţ ambulant. Să punem cît de cît lucrurile la punct: nu toţi negustorii ambulanţi, anticarii şi „exoticii” din Saint-Ouen, sau din altă parte trebuie neapărat asimilaţi faunei care practică comerţul ilicit cu obiecte de artă. Precizez că marea lor majoritate îşi exercită meseria conform normelor

legale, dispreţuindu-i şi combătîndu-i pe „cumnaţii”, jefuitori ai epavelor unor secole moarte.

Dacă lucrurile n-ar fi stat aşa cum am spus, n-aş fi acceptat niciodată să fiu încoronat „prinţ al ambulanţilor” în tovărăşia lui Maurice Lauré, inspector financiar şi preşedinte al consiliului de administraţie al Societăţii generale a negustorilor ambulanţi.

În acea perioadă preşedintele Uniunii sindicale a negustorilor ambulanţi şi de tarabă reuniţi era Marcel Tardieu, un personaj truculent şi prolix, care nu rata niciodată ocazia de a reaminti că corporaţia sa a fost prima din Paris gratificată de regele Ludovic al XI-lea cu un statut şi cu însemnele breslei! *Noblesse oblige,* titlul nu trebuia mînjit. Timp de douăzeci şi cinci de ani cît a fost preşedinte, neobositul Marcel Tardieu a dus toate cruciadele posibile împotriva neregulilor pe care ochiul său avizat le descoperea în tranzacţiile practicate la talcioc, Hotel Drouot şi în alte locuri.

Din cînd în cînd, îşi oferea luxul — şi plăcerea — de a edita mici broşurele pe care le intitula, de exemplu, *Cartea albă a negoţului ambulant.* În ele biciuia, mai direct, mai pe ocolite sau folosind aluzii uneori obscure pentru neiniţiaţi, abuzurile pe care le constata în diverse locuri. Aceste „cărţi albe”, larg difuzate prin grija sa, — celor interesaţi, dar şi altora — puteau fi găsite la fel de bine pe biroul unui ministru sau pe tejgheaua unei cîrciumioare unde negustorii ambulanţi obişnuiau să se întîlnească.

El cerea în special ca, în conformitate cu prevederile legii, strigările să fie făcute cu glas tare şi inteligibil, iar comisarii-estimatori să nu se rezume doar la interpretarea semnelor făcute cu mîna de cutare sau cutare cumpărător profesionist. Această practică, ce-i drept admisă, contribuia, evident, să-i zăpăcească pe eventualii cumpărători de bună credinţă, dar profani.

De asemenea, el se ridica — şi pe bună dreptate — împotriva confraţilor care, sfidînd regula ancestrală a profesiei lor, regulă ce le limita activităţile strict la negoţul cu lucruri vechi, vindeau, de pildă, mobilă nouă. Confidenţele şi scrierile acestui om care-şi lua în serios misiunea m-au ajutat mult ca să înţeleg mediul în care eram chemat să evoluez.

Surîzător şi cu tolba veşnic plină de anecdote savuroase, acest străjer al purităţii unei profesiuni cu atît de vechi titluri de nobleţe, se lansase de asemenea într-o campanie înverşunată împotriva celor care jefuiau biserici. Împreună cu Michel Derory, capelan din Montmartre, a alertat autorităţile ecleziastice şi civile pentru a împiedica, atunci cînd de pildă era vorba de iluminarea unei biserici, „trocul între nişte tuburi de neon şi o lustră din secolul al XVIII-lea”. El denunţase cu indignare vînzarea unor minunate strane mănăstireşti unui... dancing! Într-un articol publicat în revista *A.B.C. Décor* el trăsese cu atît mai viguros semnalul de alarmă, cu cît genul acesta de jaf începuse să capete proporţii scandaloase şi lumea prinsese să-i acuze pe negustorii de lucruri vechi, care, în cazul de faţă, erau nevinovaţi. Aruncînd cu această piatră în adevăraţii culpabili — anumiţi preoţi descurajaţi de crescînda pauperitate a parohiilor lor — Tardieu vroia să mai realizeze o lovitură, şi anume să convingă Biserica să-şi păzească mai bine comorile. Cred că a reuşit, cel puţin într-o oarecare măsură.

În urma acestei campanii cineva a zis:

— Tardieu e un adevărat popă al anticarilor.

La care, Robert Treno de la *Canard Enchaîné*[24] a supralicitat:

— Ba e chiar Papă!

[24] Celebră revistă umoristică franceză, reputată pentru aciditatea şi virulenta ironiei practicate. (N.T.)

Şi astfel şi-a căpătat Marcel Tardieu mirobolantul său titlu.

Dealtfel, în materie de artă, omul acesta, care şi-a început de foarte tînăr cariera ca funcţionar la Hotel Drouot, era un cunoscător. Ar trebui să spun „este" fiindcă e în continuare prezent, solid pe postul său, în casa magului Cagliostro, în mijlocul colecţiei sale de obiecte rare. Dacă am folosit verbul la trecut, am făcut-o ca să evoc un fapt care mi-a demonstrat competenţa şi probitatea sa în domeniul picturii. Iată şi povestea.

Un confrate, care-şi petrecea vacanţele în masivul Jura află că în satul vecin urma să aibă loc o vînzare. Din curiozitate profesională s-a dus şi el. Printre obiectele înşirate de-a dreptul pe trotuar, se afla şi un mic tablou la care nimeni nu se uita. Nici măcar comisarul-estimator nu-l lua în seamă, întrucît pe dosul tabloului era lipită o etichetă ce glăsuia: Vînzare ordinară.

Întors la Paris anticarul îi arăta lui Marcel Tardieu tablouaşul cumpărat pe nimica toată şi pe care îl luase într-o doară aşa ca să nu se întoarcă acasă cu mîna goală.

— Ia te uită ce ciudat, zise Tardieu. Am impresia că pînza asta e un Courbet.

— Fii serios! îi replică confratele. Uită-te la etichetă: Vînzare ordinară! ceva mai cinstit nici nu se poate.

— Aşteaptă-mă puţin, insistă preşedintele şi dădu o fugă pînă la el acasă (stătea la doi paşi); acolo cercetă o lucrare documentară despre piciorul din Ornans şi găsi reproducerea tabloului în cauză, cu menţiunea: Colecţia particulară a domnului senator Ordinaire[25].

După alte investigaţii, Tardieu putea să-i precizeze fericitului său confrate:

— Dionys Ordinaire era senator de Doubs şi prieten al lui Courbet de la care cumpărase acest mic peisaj, inserat apoi

[25] Confuzie datorată ortografiei identice a celor două cuvinte, unul adjectiv, altul substantiv: „vente *ordinaire*"; „sénateur *Ordinaire*" (N.T.).

în colecţia sa. După moartea senatorului, survenită la sfîrşitul secolului trecut, tablourile acestuia au fost vîndute aplicînduli-se obişnuita etichetă, dar extrem de lapidară, ceea ce şi explică inscripţia: „Vente Ordinaire” (Vente = vînzare) în locul uneia complete care ar fi trebuit să indice: „Vînzarea colecţiei senatorului Ordinaire”.

Încîntat de această pleaşcă (care făcea ca valoarea întîmplătoarei sale achiziţii să sporească însutit), anticarul fu în acelaşi timp onest: el completă pe loc un cec pe numele comisarului-estimator jurassian, înscriind o sumă mai aproape de preţul real al operei şi îl expedie împreună cu o scrisoare explicativă. Ceea ce nu l-a împiedicat, evident, să revîndă mai tîrziu această mică pînză cu un beneficiu substanţial... pe care îl datora culturii artistice autodidacte a preşedintelui sindicatului său.

Acesta era aşadar, Don Quijotele lucid care fără să-şi dezmintă vreodată bonomia înnăscută, pornea la asaltul fortăreţelor fraudei şi care cu acelaşi umor dădea preţioase sfaturi cîte unui confrate rămas perplex în faţa unei opere sau a vreunui obiect de artă pe care nu izbutea să le situeze. În ciuda năpraznicelor sale atacuri, care, deşi temperate de simţul umorului, nu erau nici pe departe simple focuri de paie, căci, fiind breton amestecat cu auvergnat, îl anima îndărătnicia caracteristică acestor două rase, Tardieu nu avea adevăraţi duşmani. Eu unul cel puţin nu i-am ştiut. Dimpotrivă, prieteni avea cu duiumul, şi îi plăcea să le dovedească consideraţia şi ataşamentul pe care le nutrea şi le nutreşte în continuare.

Cultul acesta al prieteniei îşi găsea o dată pe an expresia la „Roulotte de la Brocante” pe Rue Rodier la numărul 62. Marcel Tardieu şi Uniunea sa sindicală închiriaseră acolo un soi de hangar dezafectat, situat în curtea unei case de raport. Îl curăţiseră, îl amenajaseră şi-l transformaseră. Odată terminate toate aceste lucrări, se obţinu o încăpere centrală spaţioasă, în care se înălţa tronul „Papei”, şi alte

cîteva mai mici. Totul împodobit cu covoare, banderole şi diverse obiecte bizare. Lumînări înfipte în vechi sfeşnice, aparţinînd stilurilor celor mai diferite, contribuiau la originalitatea locului prin lumina lor mişcătoare. Înghesuit între două mese, un chitarist venit din învecinatul Montmartre încerca să-şi strecoare melopeea printre hohotele de rîs şi vacarmul discuţiilor.

La aceste cordiale agape Marcel Tardieu invita de regulă cîte două sute de persoane.

„Dînd la o parte o draperie grea din damasc roşu cu aur, pătrunzi într-un decor misterios peste care pluteşte parfumul visurilor şi al legendei" scria un ziarist într-un cotidian parizian. Articolul lui Jean Hanse începea astfel:

„*De eşti fericit şi toate-ţi merg din plin, poţi să ne uiţi; dar dacă lucrurile-ţi sînt potrivnice, oricare ar fi ele, jură că te vei rezema de această uşă ce se va deschide de la sine. Iar noi vom fi cu toţii acolo, ca să te întîmpinăm ca pe un principe al nostru*".

Astfel suna textul ce însoţea decernarea titlului de „Prinţ al telalilor", titlu ce mi-a fost remis cu prilejul unei „ceremonii" avînd drept decor hangarul de pe Rue Rodier. Şi tot cu aceşti termeni a fost salutat şi domnul André Le Troquer, preşedinte al Adunării Naţionale sosit la „Roulotte" în somptuoasa sa limuzină oficială încadrat de doi motociclişti în ţinută de paradă.

Mulţimea pestriţă a invitaţilor se îmbulzea în faţa strîmtei intrări a imobilului de pe Rue Rodier. Cît se poate de decontractat Roger Léonard, prim preşedinte al Curţii de conturi flecărea cu romancierul Jules Romains, de la Academia Franceză, aşteptîndu-şi rîndul să intre la „Papa" telalilor. În momentul în care preşedintele Le Troquer se pregătea să semneze în Cartea de aur a Telalilor, maestrul Marcel Héraud, membru al Consiliului ordinului avocaţilor, îi atrase atenţia pe tonul cel mai profesional cu putinţă:

— Fii atent ce semnezi. Ai citit ce scrie mai sus?

— Fiţi fără grijă, vom depune mărturie că s-a abuzat de buna dumneavoastră credinţă, făcu pe un ton jumate maliţios jumate liniştitor domnul Castaing, prefect, directorul poliţiei judiciare din cadrul Siguranţei naţionale, apărut chiar în acel moment.

Printre convivii deja instalaţi la mese, arhitectul decorator Pierre Charron şedea lîngă marchiza de Crussol; scriitorul Maurice Genevoix avea ca vecină pe actriţa Jane Sourza, cea al cărei rîs părea de nestins; marchizul de Comiade împărţea masa cu soţia primarului din Puy, deputat socialist de Haute-Loire... şi cu expertul fiscal al Statului, adjunct al directorului Şcolii fiscale naţionale. Nu, nu hazardul prezidase distribuirea locurilor; acest cocteil al contrastelor izvorîse din spiritul savuros-caustic al gazdei noastre.

Platouri cu mîncăruri ce răspîndeau miresme îmbietoare, ieşite ca prin magie dintr-o bucătărioară minusculă, circulau pe la mesele dispuse fie în fosta magazie, cu pereţii ei acoperiţi de tapiserii flamande din secolul al XVII-lea, fie prin încăperile aferente amenajate, una în „Grădina lui Toulouse-Lautrec”, alta, un adevărat muzeu, în, „Sala de vînătoare” decorată cu o reprezentare, plină de sensibilitate, a Fecioarei cu Pruncul, sculptată în lemn masiv şi vechi. Şampania se revărsa în valuri, stimulînd dezbaterile între un cineast şi prefectul Corsicei, între ziarişti şi politicieni cu vederi opuse, între neveste de funcţionari superiori cu gusturi de o cuminţenie clasică şi scenografi cu idei extravagante.

Cînd melopeea ghitaristului montmartrez se stinse, notele cristaline ale unei muzici de curte stil secolul al XV-lea îi luară, în chip de fundal sonor, locul, după care urmară cadenţele rustice ale unui dans popular din Saint-Flour. Ele furnicară mai întîi palmele lui Louis Bonnet, directorul revistei *L'Auvergnat de Paris,* apoi ale unei părţi din asistenţă, care cuprinsă de nostalgie acompania ritmul, aducînd astfel omagiul său gazdei.

— E pentru prima oară în istorie cînd Auvergne dă omenirii un Papă, remarcă unul din invitaţi.

Seara se termina fără discursuri sforăitoare, căci consacrarea — devenită tradiţională — a Prinţilor şi Prinţeselor Telalilor, proaspăt investiţi în această demnitate, se făcea într-o atmosferă de reculegere. Unul după altul, cîntăreţul Jean Lec, actriţa Jane Sourza, preşedintele Roger Léonard, scriitorul Jules Romains, conferenţiarul Léo Poldès, marele maestru al Club du Faubourg se aşezau pe tronul de piatră imortalizat de Sacha Guitry în filmul său „Dacă mi s-ar povesti despre Versailles”, ca să primească coroana princiară şi pergamentul aferent.

Cînd menirea acestui regal obiect de colecţie se încheia la „Roulotte”, el revenea la locul său, adică în sala din fund a magazinului de pe Boulevard Beaumarchais. Acolo era aşezat lîngă cada doamnei de Pompadour în care actriţa Martine Carol plonjase remarcabilul său trup în ziua în care trebuise să ilustreze, în faţa aparatelor de filmat, tribulaţiile unei mondene cu moravuri uşoare din secolul al XVIII-lea.

Tot aici, în odaia în care Cagliostro fusese arestat în 1784 de zbirii regelui şi azvîrlit într-o celulă a Bastiliei, Marcel Tardieu organiza recepţiile la care era invitată protipendada Parisului. Şi tot aici scenografii în căutare de mobilier de epocă necesar turnării lui *Roşu şi Negru* sau a *Aventurilor lui Mandrin* închiriau obiectele rare, scutindu-l în felul acesta pe proprietarul lor de nevoia de a le vinde.

Chagall împărtăşindu-mi opiniile în legătură cu falsificatorii, după ce semnase o „împuternicire” pentru confiscarea contrafacerii uneia din operele sale. (Foto: Luc Joubert)

Examenul unei „mîzgălituri” în tovărăşia a doi dintre colaboratorii mei. (Pe perete: un fals Renoir, un fals Rembrandt şi radiografia unui fals Goya.) (Foto: Jean Marquis.)

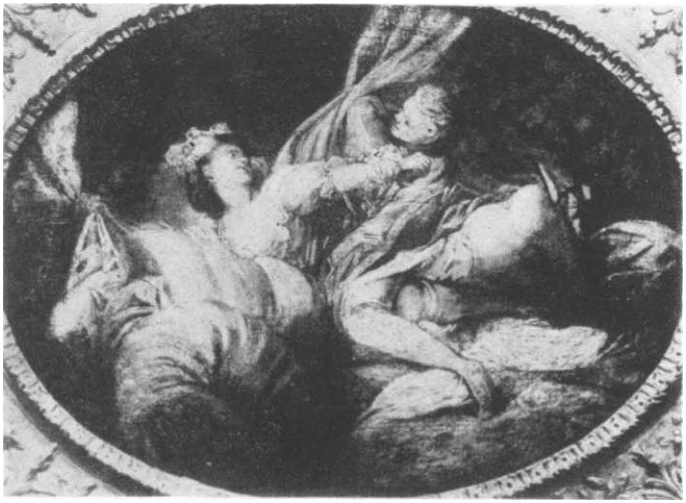
Utrillo examinează cîteva din falsurile pe care i le-am adus la vila sa de la Vésinet. (Foto: Max Micol)

Comparaţi această gravură aparţinînd lui Hieronymus Hopfer, deţinută în prezent de City Art Museum din Saint-Louis SUA), cu tabloul din pagina alăturată...

...„Împăratul Carol Quintul” (?) văzut de S. (Fototeca autorului, foto: Max Micol).

„Rafaelul” contesei Morasini. (Fototeca autorului)

„Frumoasa grădinăreasa” de Rafael. (*Luvru,* foto: Giraudon)

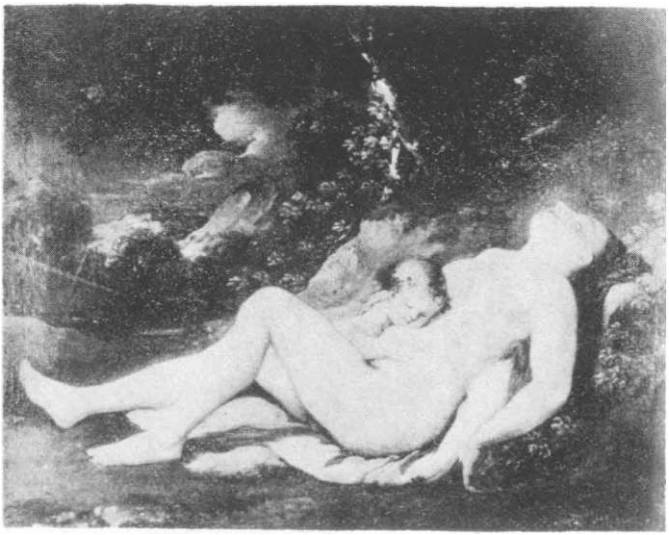


„Zadarnica împotrivire”, fals Fragonard vîndut la o licitaţie publică în Belgia, pe baza unui certificat de autenticitate eliberat de un istoric de artă. (Fototeca autorului)

„Zadarnica împotrivire” de Fragonard. (*Muzeul naţional,* Stockholm)

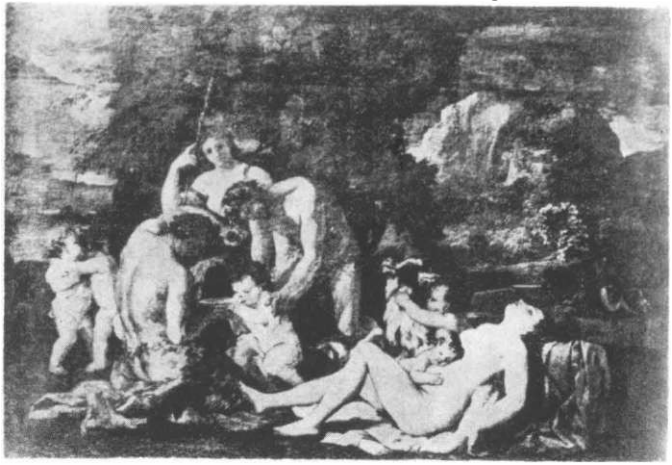
„Autoportretul lui Rembrandt”. Unul din cele şase falsuri care a atins suma de 12 milioane. (Fototeca autorului)

„Autoportret cu tichie” de Rembrandt. *(Luvru*, foto: Giraudon)



Un Fragonard care-i datorează — aproape totul — lui Poussin (Colecţie particulară, fototeca autorului.)

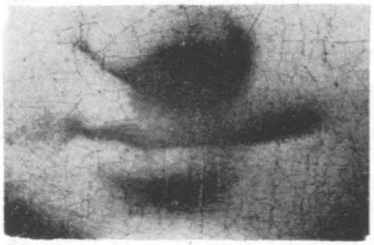
„Bachanala” lui Poussin. (*Luvru.* Arhivele fotografice.)



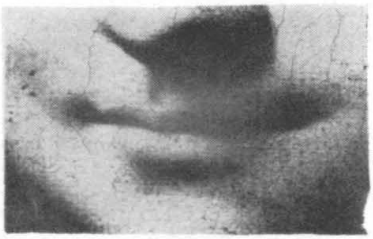
Falsificatorul a crezut că va da mai multă autenticitate acestei „Gioconde” optimiste adăugîndu-i o semnătură: „Léonard de Vinci”! (Colecţie particulară, fototeca autorului.)

MACROFOTOGRAFII ALE FAIMOSULUI SURÎS AL GIOCONDEI. (Foto: N. Cordovado)

Muzeul din Tours. (Tabloul a fost considerat ca datînd din sec. al XVI-lea, dar absenţa crachelurilor şi factura îndreptăţesc presupunerea că ar fi de dată mai recentă.)

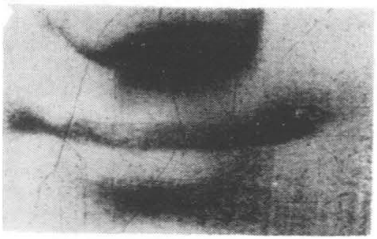


Muzeul din Tours. (Sfîrşitul sec. al XVII-lea)



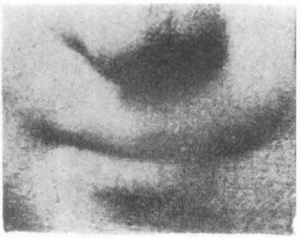
Colecţie particulară. (Sec. al XVII-lea)

Muzeul din München. (Sec. al XVIII-lea)

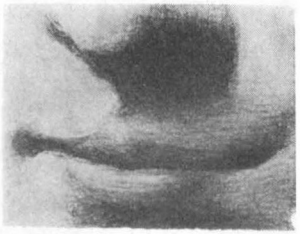


Colecţie particulară. (Sec. al XVIII-lea)

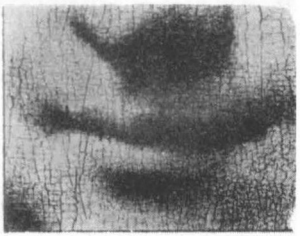
Colecţia Etlin-Grange. (Sec. al XIX-lea.)



„Gioconda" de ... 1955! (Colecţie particulară)



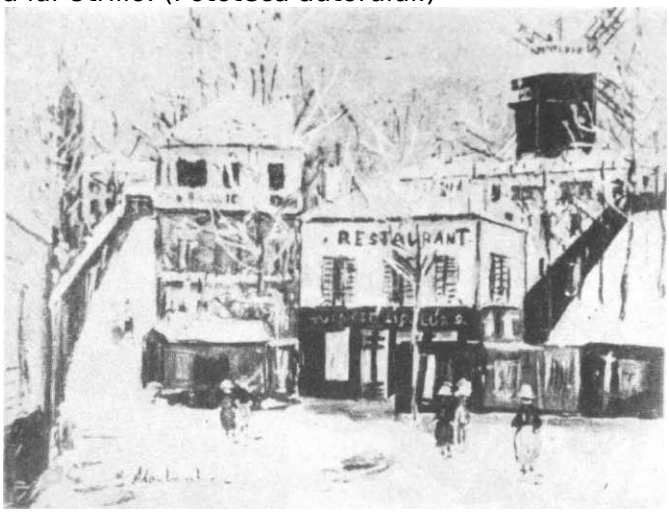
„Gioconda". *Muzeul Luvru*



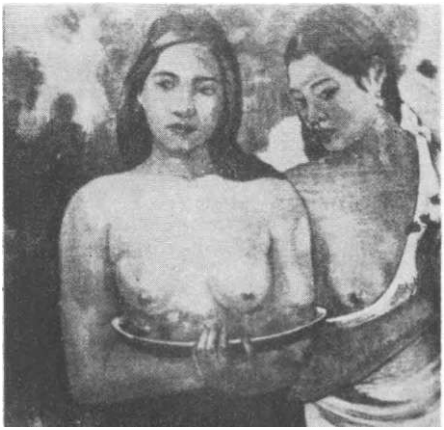
Înainte de fixarea pe simezele de la Grand Palais. (Foto: Robert Cohen, Time-Life.)

Georges Comnène în faţa operelor personale. (Fotografia autorului.)

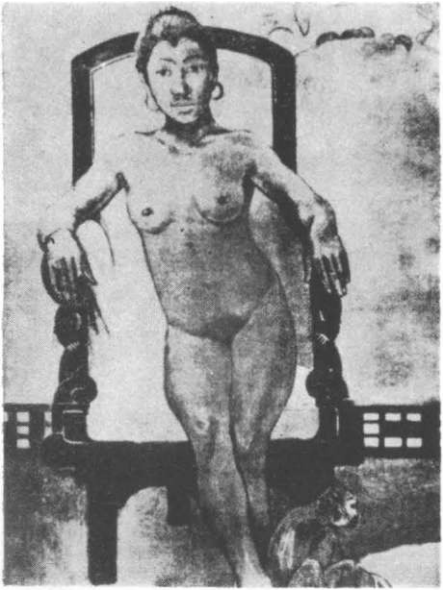
Unul din numeroasele „Peisaje din Montmartre” executate în maniera lui Utrillo. (Fototeca autorului.)



„Vas cu flori”. Fals Buffet, pictat de „Prinţul Comnène” (Fototeca autorului.)



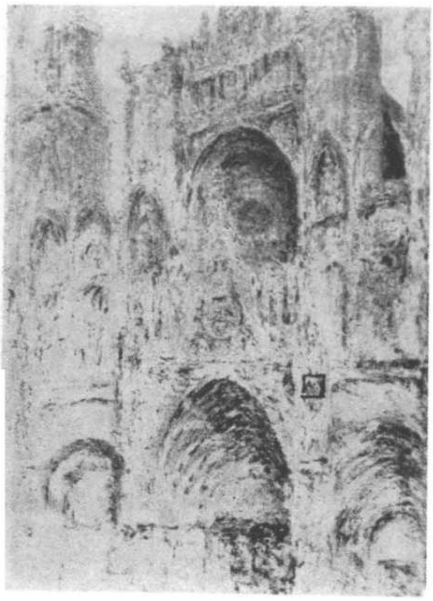
„Tahitiene cu fructe mango” de Gauguin. *(Metropolitan Museum of art,* New York, 1961.) (Fototeca autorului.)



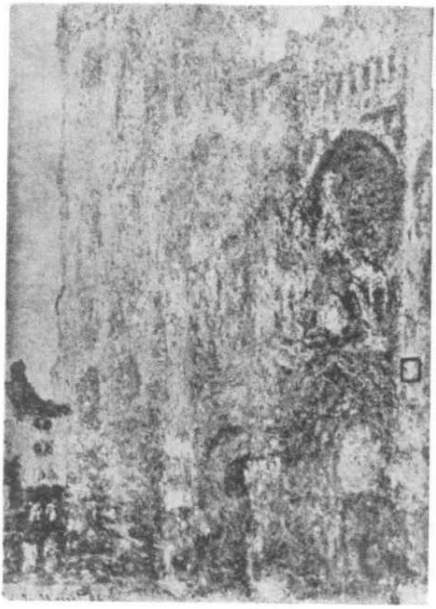
„Annah, javaneza” de Gauguin. *(Kunsthauss*, Zürich, 1961. Fototeca autorului.)

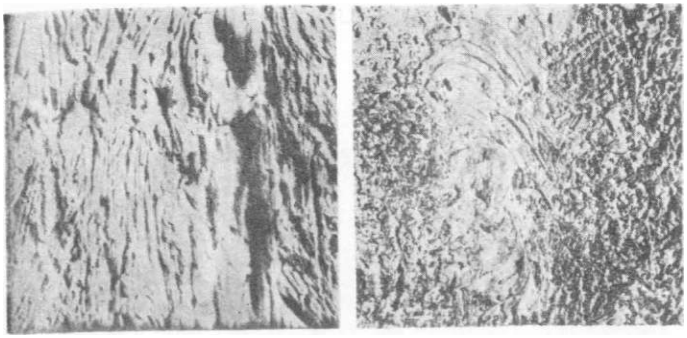
Montaj fotografic realizat după „împrumuturile” făcute de falsificator de la cele două tablouri alăturate. (Fototeca autorului.)

Falsul „Gauguin” („Pahura”) considerat de un expert american drept autentic. (Fototeca autorului.)

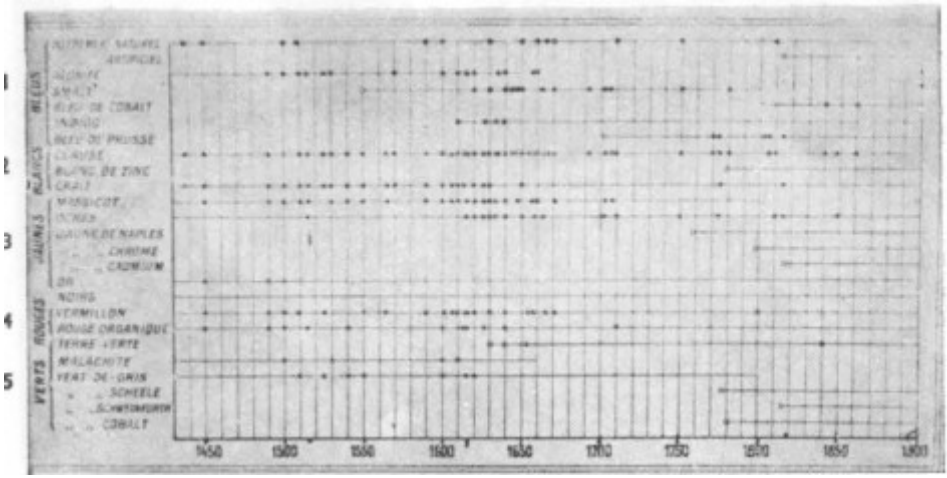


„Catedrala din Rouen” de Monet. Opera autentică (*Luvru*) şi, în fotografia de jos, falsul. Pătratul din cele două imagini indică porţiunea din tablou studiată prin intermediul macro-fotografiei. (Fototeca autorului.)





Macrofotografia falsului tablou (stînga) şi a celui autentic (dreapta). (Fototeca autorului.)



Tabloul cronologic al culorilor (după de Wild). Foto din „Mouseion”, vol. XIII-XIV, 1931.

1 ALBASTRU
- Ultramarin natural
- Ultramarin artificial
- Azuriu
- Smalţ
- Albastru de cobalt
- Indigo
- Albastru de Prusia

2 ALB
- Ceruză
- Alb de zinc
- Cretă

3 GALBEN
- Massicot
- Ocru
- Galben de Neapole
- Galben de crom
- Galben de cadmiu
- Aur

4 ROŞU
- Negru
- Vermillon
- Roşu organic

5 VERDE
- Pămînt verde
- Malahită
- Verde gri
- Verde de Scheele
- Verde de Schweinfurth
- Verde cobalt

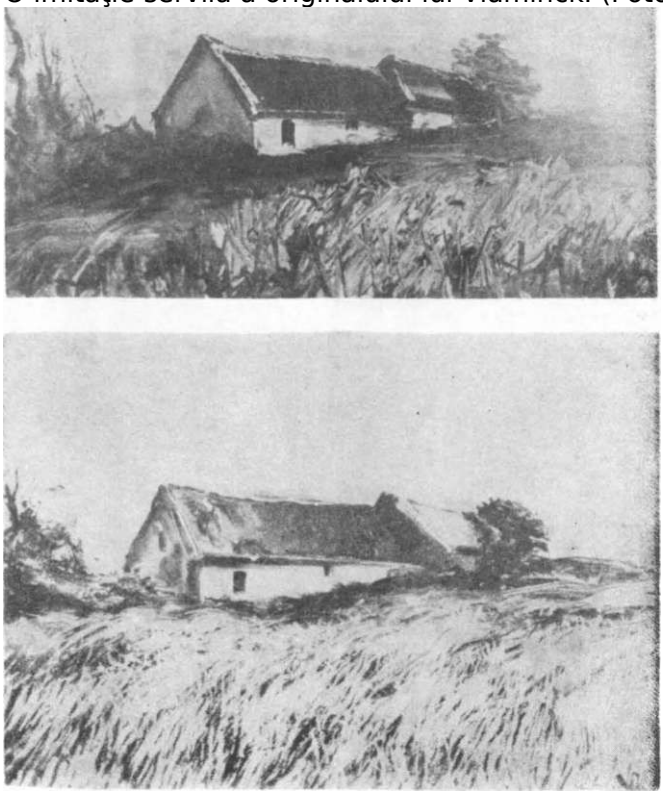
Fals Renoir: „Adolescente la pian”. (Colecţia G. Isnard)

Muzeul Orangeriei (Foto: Arhivele fotografice.)

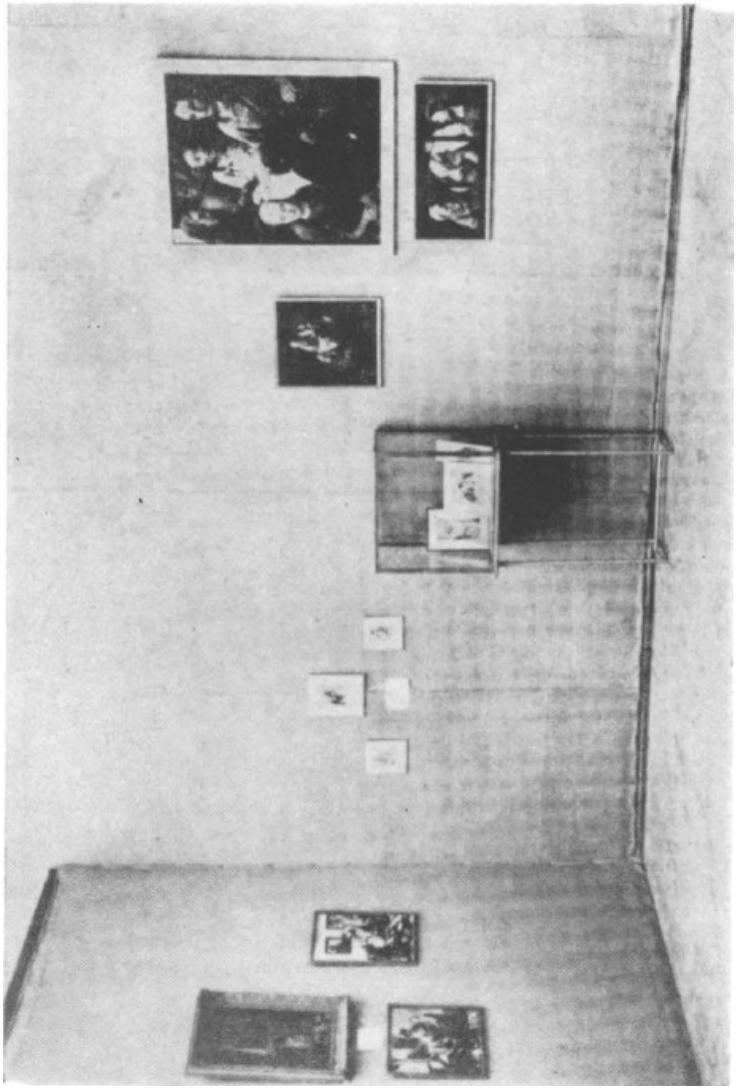
Colecţia Robert Lehman. New York.

Colecţia Durand-Ruel.

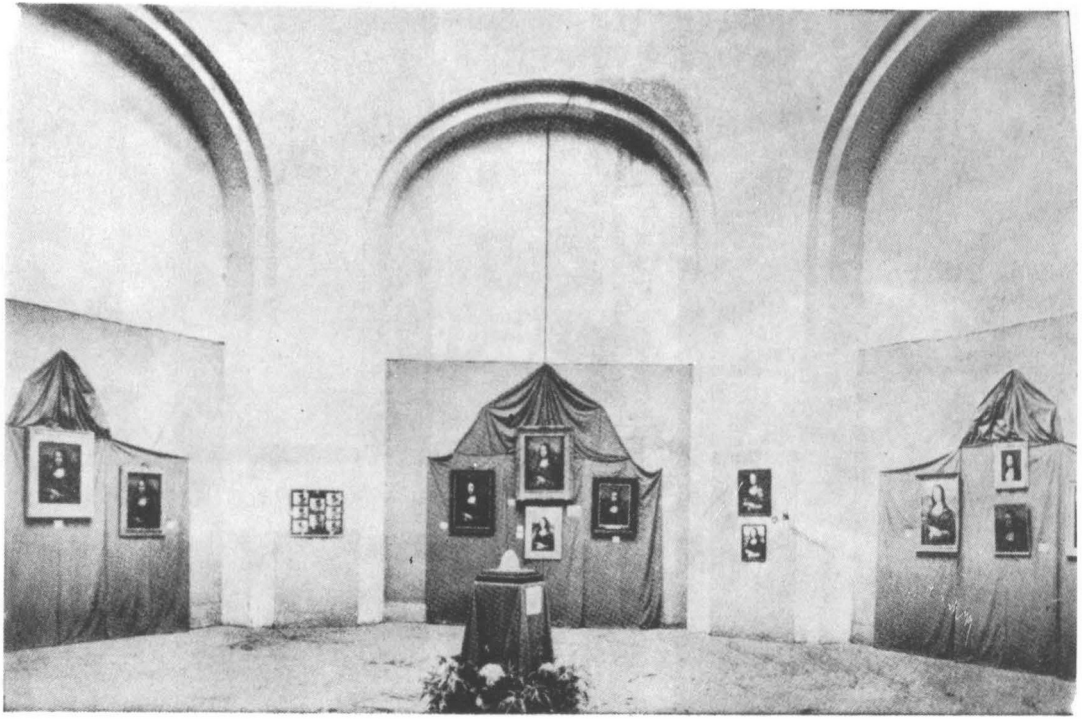
O imitaţie servilă a originalului lui Vlaminck. (Fototeca autorului.)



„Ferma dintre lanurile de ovăz” de Vlaminck. (Colecţie particulară, fototeca autorului.)



Unul din colţurile expoziţiei internaţionale organizate în 1955 la Grand Palais. (Panoul din stînga: un fals Pieter de Hoogh pictat de Van Meegeren. Panoul din faţă, stînga şi dreapta: desene false după Callot, David, Daumier... În centru: „Hristos în casa Martei şi a Mariei”, fals Vermeer pictat de Van Meegeren.)



„Sala Giocondelor“ (12 la număr); în centru: „Tiara“ regelui Saitafarn

Martinaud-Deplat, ministru de interne, Castaing, directorul poliţiei judiciare din cadrul Siguranţei naţionale, Haag, prefectul de Sena, examinînd cu interes unul din falsurile prezentate la Salonul din 1954.

Guy Isnard la masa de lucru.

X. PIAŢA AMERICANĂ

Într-o dimineaţă de noiembrie 1957, sosind eu la birou, sînt anunţat de secretar că în urmă cu cîteva minute un informator ne sesizează telefonic în legătură cu iminenta expediere a unui lot de tablouri false după maeştri moderni către Statele Unite.

— La ora actuală sînt la Vama centrală de pe Rue Yves Toudic, adaugă secretarul.

— De unde ştie informatorul că aceste tablouri sînt false? întreb.

— Omul a precizat că persoana însărcinată cu examinarea obiectelor de artă ce urmează să părăsească ţara, conservator al muzeelor naţionale, a fost stupefiat văzînd atîtea pînze false luînd aşa de uşor drumul Texas-ului, mai exact al oraşului Houston.

Informatorul e dintre cei serioşi. Nu mă îndoiesc deci de veridicitatea ştirii.

Chem pe unul din colaboratorii mei şi-i spun:

— Repede-te imediat la vama centrală şi vezi din ce se compune lotul de tablouri false ce urmează să plece în Texas.

După mai puţin de o oră, inspectorul îmi telefonează:

— Cred, domnule comisar principal, că ar trebui să veniţi de urgenţă. Lăzile cu tablouri urmează să fie închise în seara asta, şi nimeni nu are calitatea să le reţină. Am întocmit lista pînzelor dar aş dori să am şi avizul dumneavoastră. Înainte ele a lua vreo decizie, Vama vrea sa stea de vorbă cu dumneavoastră.

— Sosesc!

Însoţit de funcţionarii vamali responsabili cu exportul, sînt condus la cele două lăzi; ele conţin douăsprezece tablouri destinate unui „rămar” din Houston. Terminîndu-şi treaba, conservatorul muzeului plecase. Urma, ca atare, să procedez de unul singur la aprecierea falsurilor bănuite. Nu

mai am posibilitatea să chem un expert; răstimpul ca să iau o hotărîre e scurt.

Impresionat oarecum de răspunderea pe care va trebui să mi-o asum, privesc unul cîte unul tablourile. Se pare că e vorba de cinci Renoir, doi Gauguin, un Rouault, un Degas, un Utrillo, un Daumier şi un Cezanne. Din fericire pentru mine, proasta calitate a acestor picturi îmi uşurează diagnosticul. Sărmanul Cezanne! Ce hidoasă paternitate i se pune în cîrcă cu acest „buchet" prost desenat, prost colorat, prea voluminos pentru vasul în care stă, ridicol şi fără relief. Se vede cît colo că încercînd să reproducă un original bine cunoscut, falsificatorul ignora cu desăvîrşire maniera maestrului din Aix, degradeurile sale *à plat,* simţul său al compoziţiei...

Cum ar putea trece drept autentic acest „Peisaj din Insule" al lui Gauguin, copiat fără har şi fără sensibilitate după unul din crîngurile sale de la ţărmul mării... în tonuri galben-auriu crud şi verde stins amestecîndu-se pe un fond întunecos. Utrillo e reprezentat în această colecţie prin unul din numeroşii „bastarzi" realizaţi de plagiatori, îndemînateci atunci cînd e vorba să reproducă în mare aspectul unei pînze originale, dar lipsiţi de acel talent care dădea viaţă unei atmosfere diafane şi luminoase. E adevărat că acest „La Iepurele sprinten" reprezintă celebra cîrciumă, dar culorile sale prea ţipătoare ţin de o manieră cu totul străină lui Utrillo.

O pînză semnată „Rouault" constituie un fel de pastişă a „Clopotniţei sub clar de lună"; falsificatorul a marcat cu trăsături negre şi greoaie contururile caselor, ale clopotniţei şi ale personajelor, în vreme ce în tabloul original ele sînt abia schiţate prin cîteva tuşe. Peisajele lui Rouault, surprinse adesea în amurg sau noaptea, se caracterizează prin forme simplificate la maximum. Simţul liric şi dramatic al artistului conferă cerului, caselor, accente lugubre şi dezolante. Iată un lucru pe care colecţionarii din Houston

nu l-ar fi putut bănui nicicînd văzînd această „Clopotniţă sub clar de lună”.

Falsurile Renoir sînt la fel de grosolane şi vulgare în ceea ce priveşte execuţia; Daumier e lipsit de acel spirit ce frizează aproape întotdeauna caricatura; „Dansatoarele” lui Degas sînt parcă turnate în beton, în vreme ce arta acestui artist rezidă tocmai în iluzia de instantaneu pe care el o creează din cîteva trăsături uşoare de penel.

„Pictura, îmi spunea odată Vlaminck, e ca şi c... atul: miroase”. Aşa e, nu e de ajuns să copiezi, şi nici măcar să încerci să intri în pielea pictorului! trebuie „să fii pictor”, iar lucrul acesta nu e la îndemîna oricui.

Deci, nici o ezitare! Îi previn pe vameşi că o să confisc cele douăsprezece tablouri pe propria mea răspundere. Cer ca expedierea să fie amînată cu douăzeci şi patru de ore şi îi alertez imediat pe pictorii plagiaţi sau pe reprezentanţii acestora. Îi rog să vină cit pot mai repede ca să examineze tablourile şi, dacă îmi împărtăşesc punctul de vedere, să depună o plîngere.

Totul s-a petrecut în intervalul de timp acordat de Direcţia Vămilor. A doua zi dimineaţă, măsurile luate de mine au fost aprobate, ceea ce mi-a permis să procedez la sechestrarea oficiala şi definitivă a celor doisprezece pretinşi Renoir, Gauguin, Degas, Utrillo, Daumier, Cézanne şi Rouault.

Eram tocmai pe punctul de a termina aceasta operaţie, cînd expeditorul tablourilor s-a prezentat la Vamă interesîndu-se de lăzile sale.

— Cum? N-au fost încă expediate! protestează el. De ieri trebuia să faceţi cele necesare.

— Adresaţi-vă domnului comisar Isnard, îi răspunse vameşul. Vedeţi că e acolo.

Pe loc, tonul expeditorului, un olandez pe nume Van Moutten, se schimbă. Nu pare prea zorit să ia contact cu

mine şi cînd o face e plin de deferenţă. Văd după figura lui că ar prefera să nu insiste. ..

— Domnule, am regretul să vă informez, îi spun, că am confiscat tablourile dumneavoastră. Următorii pictori, sau reprezentanţii lor (îi enumăr), au depus plîngere, întrucît toate aceste pînze sînt nişte falsuri.

Van Moutten încearcă să protesteze:

— Sînt surprins, domnule comisar, expertul muzeelor naţionale nu s-a opus la eliberarea licenţei de export. Nimeni nu mi-a spus nimic...

Calm, îi răspund:

— N-am să vă ţin un curs asupra modalităţilor de export al operelor de artă, le cunoaşteţi dealtfel la fel de bine ca şi mine. Ştiţi aşadar că exercitarea controlului vamal are drept scop doar evitarea minimalizării valorii declarate. În ceea ce îl priveşte pe reprezentantul muzeelor naţionale, acesta intervine numai şi numai pentru a determina dacă opera de artă susceptibilă a fi exportata nu trebuie cumva să rămînă în patrimoniul nostru naţional şi dacă nu e cazul ca statul să uzeze de dreptul său de prioritate la achiziţionarea obiectului respectiv. Nici serviciul vamal, nici expertul muzeelor naţionale nu au calitatea să reţină un tablou apocrif. O ştiţi prea bine şi acesta este motivul pentru care livraţi nestingherit mîzgălelile dumneavoastră cumpărătorilor americani. Vă aştept mîine dimineaţă la ora nouă la biroul meu. Îmi veţi prezenta actele doveditoare ale achiziţiilor făcute...

A doua zi olandezul nu-mi prezintă — era şi de la sine înţeles! — nici un fel de factură şi nici un fel de certificat. Pînzele, pe care le trimitea asociatului său din Houston, proveneau pur şi simplu de la talcioc. Dovada o găsesc percheziţionînd la domiciliul său. Adunase falsuri de peste tot unde puteau fi ele găsite la Paris. Încerc să-l strîng niţel cu uşa ca să-l fac să-mi spună numele furnizorilor săi.

— Cu neputinţă, domnule comisar, nu-mi mai aduc aminte cine mi-a vîndut cutare sau cutare tablou.. .

Aşadar, falsificatorii nu vor fi descoperiţi. Presa parizianã relatează acest caz. Un ziarist de la *Franc-Tireur* şi-a exprimat chiar speranţa că „ancheta va fi, fără îndoială, dusă simultan în Franţa şi America de către membrii Interpolului spre a se afla cine anume fabrica asemenea abundenţă de false capodopere.” Iluzie candidă, născută din ignorarea realităţii! O lună mai tîrziu, ziarul american „The Houston Press” anunţa că în ciuda „investigaţiilor comisarului parizian Guy Isnard” expeditorul olandez a scăpat basma curată.. .

E drept că o bună bucată de vreme nu ne-au fost semnalate nici un fel de trimiteri de false tablouri prin intermediul întreprinderilor de expediţie în străinătate; şi totuşi, o scandaloasă stare de lucruri continua să dăinuie. Paradox incredibil dar adevărat, falsurile treceau frontierele — cu binecuvîntarea organelor vamale şi asentimentul reprezentantului muzeelor naţionale — mai lesne decît operele de artă autentice.

Această situaţie — al cărui gust amar îl simţisem încă de la începutul carierei mele de vînător de falsificatori, — e generată de condiţiile cu totul aparte ale pieţei americane, care încurajează pe traficanţi să desfacă produsele lor alterate în Statele Unite.

Am avut prilejul să discut despre această anomalie cu binecunoscutul istoric de artă american John Rewald. El mi-a explicat cum stau lucrurile:

— În America, există un mare număr de amatori profani, dar în măsură să investească importante capitaluri în opere de artă. Aceste opere de artă pătrund liber la noi în ţară ca să îmbogăţească patrimoniul artistic al naţiunii. Importul lor nu este supus plăţii drepturilor vamale; numai falsurile sînt taxate cu 10% din valoarea lor. Aparent, reglementarea e logică, dar ea are ca efect favorizarea introducerii copiilor în

locul originalelor, din raţiuni materiale perfect evidente. Negustorii veroşi sau negustorii „la negru”, cum le spuneţi dumneavoastră, au tot interesul să treacă falsurile drept originale ca să nu plătească taxa de 10%.

— E limpede, dar cine descoperă falsuri? îl întrebai eu? Cine le stabileşte valoarea, dacă au vreuna? Şi cum se procedează?

— Oricît de curios vi s-ar părea, dar asemenea evaluări nu sînt efectuate decît în caz de flagrant delict şi numai atunci cînd serviciile vamale americane au fost sesizate! Dar pentru aceasta ar trebui ca serviciile respective să beneficieze de asistenţa unor experţi oferind toate garanţiile posibile... Cît priveşte stabilirea valorii reale a unui fals, lucrul acesta e, evident, imposibil. Pînă la urmă, taxa se fixează în raport cu valoarea operei autentice.. .

Un escroc, continuă Rewald, introducînd în Statele Unite un fals Renoir poate spera în linişte ca nimeni nu va observa frauda. Inspectorii vamali americani, ca dealtfel şi cei francezi, n-au studii de istorie a artei. La asta trebuie să adăugăm că escrocul, chiar dacă ar fi prins pe loc, n-ar risca nici un fel de sancţiune penală, şi nici măcar una administrativă! Ar fi de ajuns să achite taxa de 10%.

— Dar oricum, s-ar face vinovat de declaraţie falsă, am obiectat eu.

— E adevărat, însă urmărirea unei asemenea infracţiuni e asociată cu multe complicaţii legale şi reclamă termene destul de lungi. Decît să se lanseze în labirintul unei asemenea proceduri, Vama preferă să acorde delincventului beneficiul dubiului.

Aceste lămuriri mi-au explicat, mai complet decît pînă atunci, motivele care-i făceau pe traficanţi să exploateze cu precădere bogata piaţă americană. Mai rămînea totuşi un punct obscur şi, pentru mine, esenţial: reacţia clientului, fără de care nu poate exista nici o piaţă.

— Aceste numeroase falsuri introduse în America, găsesc cumpărători? Cum reacţionează? Nu cer expertize?

— Oh, oh, răspunse John Rewald, ştiţi, legea americană diferă de legislaţia franceză. La noi, nu poţi spune despre o operă că e apocrifă fără să rişti un proces de defăimare, şi să fii ameninţat cu plata daunelor. Aşa stînd lucrurile, discreţia se impune... Proprietarii falselor capodopere le conservă ca atare, fără să ştie dacă sînt sau nu sînt originale şi fără să caute să le autentifice. Nimeni nu îndrăzneşte să le spună adevărul! Colecţionarul se poate edifica numai în cazul în care cere un aviz competent. În ceea ce îi priveşte pe negustori, aceştia sînt şi mai prudenţi; ei refuză să-şi spună părerea, chiar atunci cînd sînt convinşi că se află în prezenţa unei lucrări plagiate.

,,Odată, la cererea unui colecţionar, a trebuit să-mi dau avizul asupra unui tablou «de maestru». I-am spus că, din nefericire, ceea ce a cumpărat e un fals. Ei bine. Treaba asta nu l-a descumpănit de fel; cu prilejul unei licitaţii, a repus tabloul în circuitul comercial! M-am gîndit că e de datoria mea să-l previn pe comisarul-estimator. Proprietarul falsei capodopere fu informat de intervenţia mea şi atunci ameninţă cu darea în judecată a oricărei persoane ce ar contesta autenticitatea tabloului său!... Tablou, care fu vîndut mai apoi pentru cîteva mii de dolari!”

Adevărul e că John Rewald obişnuia frecvent să practice acest gen de intervenţii întru totul dezinteresate. El uza de toate ocaziile ca să-şi pună în gardă compatrioţii faţă de acţiunile specialiştilor în materie de escrocherie artistică. Odată, a însoţit un articol scris pentru revista *Arts* de reproducerea unui fals Bonnard, prezentîndu-l astfel: „Slaba calitate a acestui fals ne îngăduie să presupunem că a fost făcut în Statele Unite şi nu importat”. Era un „omagiu” indirect adus priceperii falsificatorilor europeni şi un avertisment adresat publicului din ţara sa: să nu vă închipuiţi că toate falsurile pe care le cumpăraţi provin

exclusiv din culpabila Europă! Şi la noi pseudoartiştii trăiesc din desfigurarea Artei!

Acelaşi John Rewald, excelent şi curajos critic de artă, îşi manifesta, într-un articol publicat în revista *Art News,* îngrijorarea faţă de garanţiile derizorii oferite de legea americană cumpărătorilor de opere de artă.

— În Franţa, explica el, vînzătorul e responsabil, timp de treizeci de ani, pentru obiectul vîndut. În America, dacă vînzătorul e de bună credinţă, cumpărătorul poate să beneficieze, în interval de cîţiva ani, de rambursarea sumei dacă se dovedeşte că tabloul achiziţionat e un fals (şi încă posibilitatea aceasta diferă de la stat la stat). Dacă e însă de rea credinţă, cumpărătorul poate să-l acţioneze în justiţie cu condiţia ca acţiunea să fie introdusă într-un interval de timp „rezonabil”. Or, termenul acesta e cît se poate de vag

„Mă grăbesc să adaug, spune Rewald, că negustorii de tablouri cu o bună reputaţie, sînt întotdeauna gata să-şi asume responsabilităţile ce le incumbă; numai vînzătorii dubioşi caută subterfugii ca să scape de consecinţe.”

Am mai aflat, tot de la reputatul critic de artă, că, contrar obiceiului francez, în America comisarii-estimatori nu sînt asistaţi de experţi.

— În cazul acesta, am spus eu în chip de comentariu, avea dreptate Alfred Capus cînd a lansat faimoasa sa butadă: „Corot este autorul a trei mii de tablouri, dintre care zece mii au fost vîndute în America”. Reiese deci, că de acum treizeci şi mai bine de ani, era la curent cu masivele exporturi de picturi apocrife în ţara dumneavoastră.

— Aşa-i, din păcate avea dreptate! Şi de n-ar fi fost decît Corot!... Ştiţi, imediat după primul război mondial, mulţi dintre compatrioţii mei s-au apucat, după modelul marilor colecţionari europeni, să-şi constituie şi ei colecţii, dar fără discernămîntul necesar. Nenorocirea e că această

grandomanie, lipsită de o cultură prealabilă, absolut obligatorie, continuă să creeze o clientelă de găgăuţi...

Concluzia lui Rewald nu era de natură să mă surprindă. Îmi dădusem şi eu seama că ispititoarea posibilitate de a găsi în Statele Unite un important debuşeu pentru fructificarea comerţului de artă; i-a tentat pe falsificatori şi pe complicii acestora, negustorii veroşi. Şi astfel, America a fost şi continuă să fie inundată de falsuri, lucru cu atît mai lesnicios, cu cît nu există control de autenticitate nici în momentul exportului, nici în momentul importului.

Dealtfel, „profesioniştilor" li s-au alăturat în scurt timp şi amatorii. Nu de mult încă, turiştii americani cumpărau la talcioc, bazîndu-se pe o simplă semnătură (imitată) pînze de Utrillo pe care le plăteau... cu 10 mii franci (vechi)!

Ignoranţei acestor cumpărători, ca şi socotelilor pe care şi le făceau gîndindu-se că vor revinde la ei acasă cu bani buni tablouri cumpărate ieftin, trebuie să mai adăugăm şi o altă intenţie: aceea de a deduce din impozitele lor valoarea donaţiei pe care aveau să o facă muzeului din localitatea de reşedinţă! Excelentă practică fiscală pentru unii, dar catastrofală pentru alţii. Rezultatul era nu numai că nişte mîzgălituri se trezeau astfel evaluate la preţul unor opere autentice, dar şi că vizitatorii muzeelor din micile oraşe americane dobîndeau, contemplînd pereţii acoperiţi cu falsuri, o idee cu totul şi cu totul eronată despre arta plastică europeană.

Din cînd în cînd, mai reuşeam să interceptez cîte un lot de false pînze de maeştri, dar cîte au izbutit să treacă fără dificultăţi. Aş fi avut nevoie de un serviciu de anchetatori mult mai numeros, or de aşa ceva nici nu putea li vorba. Eram silit să mă descurc cu slabele efective de care dispuneam, ba să mă socot chiar fericit că nu trebuia să împrumut cîţiva din inspectorii mei altor servicii pentru rezolvarea anumitor cazuri importante, judiciare sau

politice. Mă consolam cu gîndul că brigada anti-drog nu era nici ea mai bogată în oameni decît mine.

Mi s-a întîmplat să primesc din America unele cereri îndeajuns de insolite; de exemplu, cea transmisă de către prietenul meu Pierre Imbourg, directorul revistei *L'Amateur d'Art.*

O oficină a „Relaţiilor culturale internaţionale" necunoscută la UNESCO, cu sediul la Hollywood, a solicitat în 1952 să i se furnizeze „o listă confidenţială de profesionişti francezi fabricanţi de falsuri, imitatori de pergamente, de pînze de vechi maeştri şi de expresionişti francezi. Aceeaşi oficina se declara de asemenea dispusă să achiziţioneze anumite falsuri „în scopul de a obţine specimene din tehnicile folosite"!

Fireşte, nu puteam întocmi o listă de falsificatori „profesionişti" şi nici să trimit specimene de falsuri. Şi chiar dacă ar fi fost cu putinţă, tot m-aş li abţinut întrucît nu cunoşteam întrebuinţarea pe care ar fi putut-o căpăta.

Mareea falselor tablouri căpătă o asemenea amploare, încît directorii de muzee sfîrşiră prin a intra în alerta, iar fiscul american se văzu nevoit să reacţioneze. În asemenea circumstanţe, am primit într-o bună zi vizita domnului Hereward Lester Cooke, conservatorul de la National Gallery of Art din Washington, venit să ancheteze în legătură cu cumpărăturile efectuate de colecţionarii americani în Franţa. Totodată, el profita de ocazie ca să se documenteze asupra legislaţiei noastre şi asupra metodelor de investigare, practicate cu precădere de serviciul de represiune a falsurilor artistice pe care-l conduceam.

L-am pus la curent cu multă plăcere. Speram ca în urma demersurilor sale, autorităţile americane să ia anumite măsuri — eventual coordonate cu acţiunile noastre — ca să se curme în sfîrşit acest şuvoi de fraude. Consecinţe au fost, dar să nu anticipăm....

Primeam de asemenea scrisori din partea proprietarilor de galerii americane ca şi din partea cumpărătorilor lezaţi, informîndu-mă de înşelăciunile cărora le căzuseră victime. Mi se solicitau sfaturi, în special în legătură cu procedura de urmat, în vederea demascării vînzătorilor necinstiţi şi eventual în vederea obligării acestora la achitarea daunelor. Uneori aflam din aceste scrisori amănunte extrem de interesante referitoare la operele falsificate, prezentate de francezi sau venite din Franţa.

Aşa am fost informat de existenţa a două false lucrări de Braque pe piaţa britanică. Simpaticul proprietar al unei galerii din Beverly Hills — pe care-l cunoscusem la Paris cu ocazia unui fals Roland Oudot vîndut de o galerie new-yorkeză şi care, graţie sfaturilor noastre reuşise să-şi obţină banii înapoi, — mi-a furnizat următoarele informaţii: în decembrie 1961, pe cînd se afla la Londra, un negustor de acolo i-a propus o guaşă semnată „Braque”. Nefiind convins de autenticitatea acestei lucrări, americanul dori ca înainte de a încheia afacerea, să aibă avizul lui Braque. Fu stabilită o întîlnire cu artistul, prin intermediul galeriei Maeght, însărcinată cu apărarea intereselor acestuia. Braque recunoscu imediat că e vorba de un fals. Se pare că fu cu atît mai furios, cu cît doar cu cîteva zile în urmă i se arătase o altă guaşă, executată în mod evident de aceeaşi mînă şi provenind de asemenea din Londra.

Am aflat că cele două lucrări, prezentate de aceleaşi persoane la două galerii diferite din Londra, sosiseră în realitate de la Paris. Mă pregăteam tocmai să pornesc o anchetă oficială, cînd am fost informat că brigada judiciară a Prefecturii de poliţie primise înaintea mea o plîngere în toată forma. I-am împărtăşit colegului meu, şeful acestei brigăzi, rezultatul primelor investigaţii. Indicaţiile, primite de la corespondentul meu american au facilitat demarajul anchetei care se încheie cu arestarea falsificatorului şi a doi dintre complicii săi.

Îndesirea venirilor şi anchetelor în Franţa a unor specialişti, critici de artă, conservatori de muzee şi negustori americani, mă îndreptăţeau să scontez pe o conjugare a eforturilor depuse pe ambele ţărmuri ale „bălţii cu guvizi” vizînd jugularea inflaţiei de falsuri. Îmi închipuiam această cooperare cu atît mai vîrtos, cu cît, fără să mai treacă prin intermediul Interpolului, poliţişti americani îmi scriau ca să-mi ceară, în numele comunităţii de breaslă, diverse date. O făceau din proprie iniţiativă, întrucît în Statele Unite nu exista un serviciu de poliţie comparabil cu serviciul nostru, specializat în vînătoarea de falsificatori. Ne cereau ajutorul, dar ne furnizau şi indicaţii.

Aşa de pildă, în 1963, ei ne-au semnalat activitatea unui oarecare „Domn X”, vînzător de falsuri, persoană distinsă, frecventînd cercurile selecte din Paris, Spania, Elveţia şi din alte părţi ale lumii. Adevărul e că în momentul în care îl luasem în colimator, omul nu oferea temeiul nici unei suspiciuni. Nu i se putea reproşa nici un element material care să constituie o infracţiune, şi nu se primise nici o reclamaţie împotriva lui. Dacă vindea cumva falsuri —, ceea ce nu fusese dovedit, cel puţin în Franţa — vindea şi opere autentice. Vizita expoziţii şi săli de licitaţie de unde achiziţiona lucrări de maeştri. Ca să-l putem reţine nu era suficient numai raportul poliţiei americane; dar raportul lor ne fu preţios ca să-l putem supraveghea. Acest elegant personaj, fost dansator, devenit mai tîrziu proprietar de galerie şi colecţionar de opere de artă, născut la Cairo, naturalizat francez (deşi posesor al unui paşaport american), nu ocupa încă luxosul apartament din arondismentul al XVI-lea în care mai tîrziu avea să dea chiar şi conferinţe de presă... Avea domiciliul stabil în America, iar în timpul şederilor sale la Paris, descindea la un hotel de mare lux.

Ceea ce ştiam despre activităţile sale, arata că nu el era cel ce confecţiona falsurile, ci un acolit despre care am mai

vorbit: Elmyr Hoffmann, zis Hory, pe care îl întîlnise în 1954 pe Coasta de Azur unde părinţii „Domnului X” posedau o mică vilă. Hoffmann, care pe atunci nu se lăsa încă fotografiat şi intervievat sub numele de Elmyr *de* Hory, era un transfug maghiar care ne fusese semnalat în 1961. „Domnul X” şi domnul Hoffmann plecară în 1964 în Statele Unite şi e mai mult ca sigur că traficul lor de false tablouri în Europa a început după această dată. La întoarcerea sa în Franţa, Hoffmann — Hory s-a instalat în apartamentul „Domnului X” şi nu încape îndoială că executînd ordinele acestuia s-a apucat să copieze pînzele unor pictori moderni ca Dufy şi în special Vlaminck.

Discreta supraveghere exercitată de noi la hotelul parizian unde „Domnul X” obişnuia să tragă şi asupra casei părinteşti de pe Coasta de Azur, nu ne-a oferit prilejul să-i prindem cu mîţa în sac. Inspectorul Girard, care cunoştea perfect dosarul, s-a ocupat îndelung de aceasta afacere; în curînd frumuseţile Nisei şi ale împrejurimilor nu mai aveau taine pentru el, dar de astă dată flerul lui de poliţist nu-l scoase la nici un liman. Mărturisesc că la rîndu-mi, date fiind circumstanţele, nu acordam o importanţă capitală capturării „Domnului X”. Dealtfel, eram şi copleşiţi de cazuri mult mai urgente.

Aşa cum se întîmplă adesea cu o anchetă care trenează, intervine pe neaşteptate ceva şi o aduce brusc pe planul întîi. Acel „ceva” s-a produs în 1967.

Un anticar se prezentă la văduva pictorului Marquet. Dorea să autentifice pentru „Domnul X”, proprietarul pînzei, un tablou al maestrului.

Întrevederea mi-a fost relatată de însăşi doamna Marquet:

— Anticarul îmi prezentă o pînză semnată „Marquet” reprezentînd „Pasarela de la Sainte-Adresse”. Avea nevoie, mi-a spus, de un certificat de autenticitate. Am văzut imediat că e vorba de un fals şi încă de unul foarte prost.

Nu numai semnătura fusese grosolan imitată, dar şi pictura era vizibil de dată recentă. În plus, Marquet tratase acest subiect într-o manieră sensibil diferită de tabloul ce-mi era acum prezentat. În timp ce-mi dădeam seama că se încerca să mi se bage pe gît o escrocherie, anticarul continua să-şi debiteze istoria. În rezumat, clientul său dorea să vîndă tabloul respectiv peste cîteva zile la Pontoise.... I-am spus să-mi lase pînza pentru douăzeci şi patru de ore ca s-o pot examina mai bine şi... am alertat poliţia.

În faţa neaşteptatei şi ameninţătoarei întorsături pe care o luaseră lucrurile, anticarul preferă să nu insiste. Pe „Domnul X" însă, îl apucară furiile. A doua zi, el îi telefonă doamnei Marquet ca s-o incite să-şi retragă plîngerea.... ameninţînd-o cu un proces! Ea însă nu se lăsă impresionată. Mai tîrziu, aveam să aflăm că odată cu acest fals Marquet, „Domnul X" intenţiona să vîndă la Pontoise lucrări de Dufy şi un Derain, de asemenea false!

Aşa cum reieşi mai tîrziu, „Domnul X" număra deja la activul său o serie de afaceri scandaloase: aceea a unui fals Matisse remis Creditului municipal de către unul din amicii sai, însoţit de un certificat la fel de fals întocmit, chipurile, de fiica pictorului, şi aceea a vînzării a patruzeci şi patru de tablouri false de maeştri moderni, printre care Picasso, Chagall, Vlaminck, Derain etc., domnului Meadows, regele petrolului din Texas. Apreciată la trei milioane de dolari, colecţia sa era compusă din 58 de pînze dintre care 44 s-au dovedit dintr-o dată false! (Se bănuieşte că au fost pictate de Elmyr Hory.) Cronica Dallas-ului avea ele ce să freamăte!

Aşadar, colegii noştri americani nu ne avertizaseră fără motive valabile. E adevărat că a fost nevoie de cîţiva ani pentru ca să se stabilească în sfîrşit o anume colaborare între serviciile de poliţie ale căror eforturi erau consacrate aceluiaşi scop.

Nu puteam să regret decît un singur lucru, şi anume că în momentul acela nu mai conduceam serviciul de reprimare a fraudelor artistice. Mă pregăteam să ies la pensie.

Să-mi fie iertată această anticipare în desfăşurarea povestirii mele; revin imediat la locul de unde am abandonat-o.

În acea perioadă — e vorba de anii 60 — cercurile de specialitate erau cuprinse de o adevărată febră. De mult nu se mai văzuse asemenea agitaţie în jurul tablourilor false. Au fost organizate conferinţe, mese rotunde, dineuri-dezbateri. Cu acest prilej fură văzute perorînd persoane ale căror greşeli, trecute sau recente, ar fi trebuii să le facă mult mai discrete.

De cîteva ori am fost şi eu invitat să particip la dezbaterile organizate de radio sau televiziune. Adevărul mă obligă să spun ca aceste dezbateri m-au decepţionat, deoarece am remarcat că principala grijă a fiecărui participant consta numai şi numai în efortul de a apăra orbeşte profesiunea sa; aşa stînd lucrurile, o întrebare se impunea de la sine: pentru ce toate aceste persoane au acceptat să discute despre falsul în artă, de vreme ce, practic vorbind, îi negau existenţa? Şi atunci, de unde proveneau aceste falsuri? Cine le fabrica? Cine le „expertiza”? Cine le vindea? Cine le cumpăra? Ai fi zis, auzindu-i, că nu există nici artişti falsificatori, nici vînzători necinstiţi sau ignoranţi, nici pseudo-experţi ori experţi incompetenţi! Mă întrebam ce caut eu la aceste reuniuni ale unor personalităţi puse să inocenteze pe toţi şi toate!

Şi totuşi, scandalurile provocate de vînzarea tablourilor false în America şi în alte ţări existaseră într-adevăr. Tocmai meditam asupra experienţei mele ce părea a-mi fi contestată cu atîta uşurinţă, cînd privirea îmi căzu pe o tăietură dintr-un ziar de seară. Citii: „Falsuri, falsuri cu miile. Procese. Franţa, capitala Artelor pusă sub acuzare

(aici ziaristul exagera puţin!) Specialiştii vorbesc de remediile necesare pentru asanarea pieţei artistice”.

Nu, nu visasem.

În urma domnilor John Rewald şi H. L. Cooke, în 1967 sosi la Paris Pierre Matisse, preşedintele Asociaţiei americane a negustorilor de tablouri. Decisese, în urma faimoasei afaceri Meadows să pună capăt — sau în orice caz să încerce — traficului cu false opere de artă. Iată ce declară el unui mare săptămînal parizian:

„Falsificatorii se adresează întotdeauna inocenţilor. Aceştia sînt numeroşi în Florida, Texas etc. În cel mai amărît orăşel din Statele Unite exista trei sau patru milionari, pradă ideală pentru nişte escroci atît de abili încît ar izbuti să le vîndă pînă şi Turnul Eiffel!”

Omul acesta venise în Franţa pentru că această ţară era una din sursele de tablouri false. Realitate pe care o contestau interlocutorii mei de dezbateri radiofonice.. .

La puţin timp după venirea domnului Matisse, succesiunea la conducerea Asociaţiei americane a negustorilor de tablouri fiind preluată de Klaus Pearls, la Paris avu loc în iunie 1967 o întîlnire între delegaţii „Art Dealers Association of America” şi omologii lor francezi de la „Comitetul profesional al galeriilor de artă”. Aceşti delegaţi şi negustorii francezi descoperiră într-o galerie de pe Rive Gauche şaptesprezece tablouri false atribuite unor maeştri contemporani ca Modigliani, Derain, Léger, Juan Gris şi alţii.

Cu acest prilej, reprezentanţii acestor două importante asociaţii hotărîră să pună capăt traficului de pînze false. Prima lor grijă fu să depună la Parchetul departamentului Sena o reclamaţie în care expuneau descoperirea lor. Cele şaptesprezece tablouri aflate în galerie fură confiscate. Următoarea mişcare a delegaţilor constă în hotărîrea ca organizaţiile lor să exercite de aici încolo o supraveghere comună asupra negustorilor cu reputaţie dubioasă sau

incompetenţi şi a operaţiunilor diverşilor traficanţi, pe care unii sau alţii iar detecta.

În sfîrşit, luară o a treia măsură, deosebit de importantă, aceea de a întocmi un repertoriu al specialiştilor-experţi, istorici de artă, critici, etc. — de mare autoritate internaţională la care ar putea apela galeriile din lumea întreagă.

Această ştire mă reconforta; am văzut în ea o primă concretizare a ideilor şi eforturilor mele de pe vremea cînd încercam să-i conving pe negustorii cinstiţi să mă ajute în opera de epurare a pieţei artistice — atît americane cît şi franceze — de piraţii ce o bîntuiau.

În 1952 făcusem cunoştinţă cu îndrăzneţul critic John Rewald; cu aproape zece ani mai tîrziu îi primeam pe Hereward Lester, H.L. Cooke, scrupulosul conservator de artă de la Washington, apoi pe Pierre Matisse, omul atît de preocupat de probitatea comerţului american cu opere de artă. Îmi zic însă că după aceea a fost nevoie de încă mulţi ani pentru a se ajunge la conjugarea eforturilor franceze şi americane în scopul îndiguirii invaziei de falsuri în S.U.A. Mi-e îngăduit oare să cred că aportul meu la descoperirea de către aceşti oameni a surselor europene ale acestei gigantice escrocherii ce se cifrează în total la cîteva sute de milioane de franci, nu a fost zadarnic?

XI. „PRINŢUL”, „BĂTRÎNUL CAIMAN” ŞI MULŢI ALŢII

Cel mai pitoresc falsificator pe care l-am cunoscut este Georges Comnène alias Santiago Comnèno.

Se pretindea de asemenea „Duce de Santiago de Compostelle” şi „Prinţul Comnène”. Zicea că descinde, prin tată, din don Carlos, duce de Madrid. Pe linie maternă, linie neîntinată de nici o mezalianţă, îi avea ca strămoşi pe împăraţii Bizanţului. Din această extrem de complicată genealogie, el deducea:

— Strămoşii mei erau înrudiţi direct cu Ludovic al XIV-lea, ceea ce mă îndreptăţeşte să pretind simultan şi tronul Franţei şi cel al Spaniei...

Tipărea un „buletin legitimist” intitulat „Les Louisquatorziens”[26]. Posed şi eu unul din exemplare (anul 15, lunar, octombrie-noiembrie 1971) în care autorul declară:

„În urma morţii fără urmaş a lui don Jaime de Bourbon, unicul fiu legitim al lui don Carlos, singurul descendent direct şi de acelaşi sînge, Ne proclamăm pretendent carlist la tronul Spaniei. Fie ca Dumnezeu şi Christ-Rege să Ne protejeze şi să apere Sfînta Spanie”.

După publicarea, în 1950 a acestei proclamaţii, constată că „nici unul din prinţii de Bourbon şi nici o altă autoritate nu au formulat nici cea mai mică contestaţie”. În consecinţă, zicea el, „conform legii şi în temeiul dreptului, sînt învestit cu titlurile şi atributele fratelui meu după tată, don Jaime de Bourbon”.

În sprijinul spuselor sale, îşi îndesa în mînă un voluminos teanc de hîrtii dintre care unele aveau antet cu blazon. Printre ele se găsea şi o scrisoare a secretariatului generalului Franco dar care, după cîteva formule de

[26] Într-o traducere liberă ar fi: „Cei ce se trag din Ludovic a! XlV-lea" (N.T.)

politeţe, nu făcea decît să certifice primirea unei scrisori trimise de domnul Santiago Comnèno....

Şi înainte ca cineva să fi izbutit să cerceteze mai îndeaproape aceste „documente", „prinţul" adăuga:

— Sînt astrolog şi tămăduitor — după cum ştiţi fără îndoială, regii aveau privilegiul de a vindeca brîncile. De asemenea, sînt mag, poet şi deţin puteri supranaturale.

Şi totuşi, aceste deosebite haruri nu l-au ajutat să scape de laţurile poliţiei, care nu se interesa cîtuşi de puţin de persoana sa din pricina aspiraţiilor dinastice, ci din cauza unor delicte cît se poate de comune.

Cunoştinţa cu acest personaj avînd o comportare atît de fantastică am făcut-o în împrejurările cele mai banale: anchetînd asupra originii unor false tablouri.

Un hotelier din localitatea elveţiană Fleurier depusese la galeria David-Garnier din Paris un tablou semnat Buffet şi intitulat „Vas cu flori". Lucrurile se petreceau în august 1960, perioadă cînd directorii galeriei se aflau în vacanţă, deci lipseau din Paris. La întoarcerea lor, în septembrie, găsiră tabloul, îl examinară, socotiră că e vorba de o contrafacere şi îl preveniră pe Buffet.

— E un fals evident, n-am pictat niciodată aşa ceva, declară artistul şi depuse o plîngere.

Obţinurăm imediat o comisie rogatorie ca să putem opera în Franţa şi în Elveţia, şi-l însărcinai cu această treabă pe unul din asistenţii mei, un băiat riguros şi metodic despre care ştiam că va răscoli cerul şi pămîntul helvetic ca să obţină un rezultat pozitiv. Cu sprijinul poliţiei federale din Berna şi a celei din cantonul Neufchâtel, îl chestiona, în primul rînd, pe hotelier.

— Am cumpărat această pînză, pe încredere, de la galeria Chesder din Berna pentru suma de opt mii franci elveţieni, declară acesta.

Directorul galeriei menţionate — unde mai fu descoperit un alt fals Buffet, — protestă clamîndu-şi inocenţa.

— Am fost înşelat de cel care mi le-a vîndut!

Vînzătorul încriminat se numea Roffmann şi locuia la Berna. Inspectorul meu şi poliţiştii elveţieni îl interogară în legătură cu falsurile aduse la galeria Chesder.

— Sînt restaurator de tablouri şi uneori vînd operele care mi-au fost încredinţate în acest scop, se apără el. E adevărat că am cedat galeriei Chesder o serie de pînze, dar nu-mi amintesc de cei doi Buffet...

Dar, după ceva ore de interogatoriu strîns, acelaşi declara:

— Am cumpărat cei doi Buffet de la un anticar al cărui nume nu-l cunosc. Ştiu doar că e proprietarul unui magazin de pe Rue Drouot din Paris...

Cum însă interogatoriul continuă, îi reveni treptat şi memoria. Anticarul parizian se numea Klein şi îl cunoştea foarte bine, întrucît era furnizorul său obişnuit de lucrări contrafăcute.

Cînd colaboratorul meu îmi telegrafie aceste informaţii, mă deplasai, însoţit de un inspector, la prăvălia de pe Rue Drouot. Aparent, domnul Klein fu surprins de vizita noastră.

— Sînt un negustor cinstit! protestă el cu vehemenţă. Habar n-am ce vreţi să spuneţi. Nu cunosc nici un Roffmann şi nu vînd tablouri false!

Cunoşteam prea bine refrenul acesta; vinovaţi care să-şi mărturisească spontan vina sînt rari de tot.

Ca să nu mai pierdem timpul cu demascarea individului prin uzură morală, am preferat să procedăm la o percheziţie. Am găsit în magazin un alt Buffet şi pe deasupra opt Utrillo, doi Van Gogh, un Modigliani, un Braque, un Dufy, un Vlaminck, un Courbet şi un Anty (pictor excelent, dar al cărui renume nu-l atinge totuşi pe cel al celebrilor săi confraţi). Mi-am dat imediat seama ca cele şaptesprezece pînze sînt cu toatele nişte contrafaceri.

— Parcă v-am auzit spunînd că nu vindeţi falsuri? l-am întrebat.

— Remarcaţi domnule comisar, că nu sînt semnate, protestă Klein. Nu le ofer drept opere autentice.

— Şi atunci de ce sînt expuse aici, la vînzare, laolaltă cu celelalte opere şi obiecte de artă din prăvălie?

Mi-a bîlbîit un răspuns vag şi echivoc, deoarece ştia prea bine că argumentul cu lipsa de semnătură nu-l putea dezvinovăţi. Cunoştea legea la fel de bine ca şi mine: ea interzicea contrafacerea, totală sau parţială, a unei opere al cărui autor nu a ajuns „de domeniul public” (termenul este de 50 de ani de la data morţii autorului; astăzi se aplică un termen de 62 ani, ţinîndu-se cont de întreruperile provocate de cele două războaie mondiale). Copiatul este permis numai pentru studiu şi nu poate fi utilizat decît strict în acest scop. Muzeele naţionale autorizează executarea de copii, dar pretind ca dimensiunile pînzelor, cartoanelor sau panourilor utilizate să difere de cele ale originalelor.

Era clar că anticarul de pe Rue Drouot, urmărea pur şi simplu să tăinuiască numele persoanei care îi fabricase aceste falsuri, fapt pentru care se lansă într-o explicaţie destinată îmbrobodim noastre:

— Ştiţi, domnilor, pe aici se perindă o groază de curtieri care-mi propun tot soiul de lucruri. Uneori îmi lasă unele tablouri, chiar dacă refuz să le iau. După cîtva timp, trec să vadă dacă le-am vîndut sau nu... imposibil să reţin numele lor.

Tipul era abil, dar aveam răbdarea şi timpul necesar ca să-l silim să renunţe la sistemul acesta de apărare. Puteam aştepta, fie la el, fie la mine în birou ca să-şi redobîndească memoria, lucru pe care i l-am şi spus. Întrebările succedau întrebărilor, mereu aceleaşi întrucît individul nu ne dădea un răspuns valabil. În felul acesta am ajuns să cunoaştem întreaga sa viaţă profesională, ba chiar şi pe cea personală.

În timp ce colaboratorul meu continua, politicos dar tenace, interogatoriul, eu m-am apucat să cercetez registrele contabile ale anticarului. Nu trecu mult şi atenţia

îmi fu atrasă de un nume care revenea frecvent în paginile acestor registre. Aparţinea unui vechi „client” al serviciului meu, inculpat pe vremuri pentru contrafacerea unor tablouri de Dufy şi Boldini. În dreptul articolelor primite (articole destul de nebulos definite) am citit: pentru..., 1000, Comnène. Pentru..., 5000, Comnène... Ce dumnezeu vînduse Comnène anticarului?

Jocul „de ce”-urilor şi al „pentru ce”-urilor continuă pe tema asta pînă în momentul în care Klein se hotărî să mărturisească că numitul Comnène picta pentru el tablouri în maniera diverşilor pictori cunoscuţi, fără însă să le semneze cu numele acestora.

— Dar cine le semna?

— Nu ştiu, răspunse Klein.

— Cui i-aţi vîndut pînzele lui Buffet pictate de Comnène?

— Nu-mi mai aduc aminte, susţinu Klein.

Niţeluş agasat de această rezistenţă absurdă, îi spun:

— N-o să ne petrecem toată ziua aici cu dumneavoastră. De vreme ce nu vă amintiţi persoana căreia i-aţi vîndut pînzele, o să veniţi cu noi la poliţie odată cu registrele şi o să stăm acolo împreună cît va fi nevoie.

Înghesuit, Klein cedează:

— Cred că le-am vîndut unui elveţian... Da, da, era un elveţian.

— Un elveţian pe nume Roffmann?

— Chiar aşa, Roffmann!

Pierdusem mult timp şi Klein ăsta începuse sa ne calce de-a binelea pe nervi; pînă una-alta, mărturisirile pe care le obţinusem nu ne aduseseră, de fapt, nimic din ceea ce n-am fi ştiut deja, dar datoria poliţiei este de a reuni toate dovezile infracţiunii pe care o cercetează, de a-l demasca pe autor şi de a obţine o mărturisire. Aceasta din urmă avea doar valoare de confirmare. Într-un capitol anterior am spus pentru care motive nu acordam mărturisirii o semnificaţie determinantă, cu atît mai mult cu cît ea putea

fi retractată în faţa judecătorului. Mi se părea mult mai util să adun dovezi de netăgăduit ale vinovăţiei. Şi întrucît aceste dovezi materiale existau, şi se aflau în posesia noastră, am stopat interogatoriul lui Klein.

I-am confirmat inspectorului care ancheta în Elveţia provenienţa falşilor Buffet. La întoarcerea sa, mă informă că Roffmann sfîrşise prin a recunoaşte că el era cel care semnase pînzele cu numele lui Buffet urmat de o dată: 1959.

Nu ne rămînea aşadar decît să-l regăsim, undeva în Paris, pe Comnène; şi deşi îşi schimbase domiciliul de cînd cu falsurile Boldini şi Dufy, îl descoperirăm fără prea mare greutate într-un bloc de pe Rue de la Croix-Nivert.

Acestea fură împrejurările care mă puseră personal faţă în faţă cu „magul”, cu „pretendentul la tronurile Franţei şi Spaniei”, cu falsificatorul cel mai ciudat din cîţi mi-a fost dat să arestez.

— Vasăzică, prinţe, i-am spus, v-aţi reapucat de fabricarea de falsuri după maeştri? Dealtfel, poate că nici n-aţi încetat vreodată?

— Ce vreţi să spuneţi?

— Haide, haide, doar n-o să vă apucaţi să negaţi că aţi pictat, recunosc, cu destulă îndemînare, falşi Buffet pentru domnul Klein?

— În cunosc pe domnul Klein, recunoscu el. E un anticar căruia îi duc să restaureze tablouri vechi. Într-o zi m-a rugat să-i fac cîteva copii după Buffet sau cîteva lucrări în maniera acestuia. I le-am făcut, dar nu le-am semnat. N-am cîştigat mare lucru... Treizeci sau cel mult patruzeci de franci pe bucată...

Era exact. Ştiind că sîntem la curent, „Prinţul” preferă să joace elegant. Nu insistă, renunţă să nege şi în loc să se lanseze în tot soiul de explicaţii oţioase şi inutile, alese *fair-play*-ul.

Percheziţia apartamentului sau scoase la iveală alte dovezi ale activităţii sale de falsificator: numeroase tablouri, schiţe, gravuri în culori.,

Efectuînd o descindere, poliţistul nu trebuie să neglijeze niciodată nimic. Şi astfel, examinînd hîrtiile lui Comnène, am dat peste o scrisoare în care o femeie îi declara dragostea ce o mistuia... Verificai adresa de pe plic. Dulcea misivă îi era adresată chiar lui. În momentul acela, „prinţul" avea aproape 64 de ani. Îi întinsei plicul:

— Una din admiratoarele dumneavoastră?

— Natural. Această tînără este iubita mea replică el.

Îmi cerui iertare pentru involuntara mea indiscreţie şi adăugai în glumă:

— Şi să mai zică cineva că pictura nu conservă! Vă ţineţi acum de fetişcane!

Mă pregăteam să trec la cercetarea celorlalte hîrtii, cînd Comnène îmi replică, cu accentul său grecesc şi pe tonul cel mai firesc din lume:

— Doar n-aţi vrea ca la vîrsta mea să mă încurc cu una bătrînă!

Rămăsei cu gura căscată. Avea dreptate omul. . dacă tot era pe alese, mai bine una tînără decît o hoaşcă... Să-şi fi pus în joc „astrologul — tămăduitor — mag — poet — prinţ" întreaga putere supranaturală a farmecelor sale?

Pînă una-alta, „Prinţul" nu părea cîtuşi de puţin neliniştit de urmările judiciare ce aveau să decurgă din noua sa afacere cu falsificări de opere de artă. Curînd am înţeles şi de ce. În mormanele sale de hîrţoage, descoperii numeroase tăieturi din ziare vechi. Datau din vremea primei sale inculpări, în 1946 (pe atunci nu fusesem încă afectat la Serviciul de represiune a falsurilor din cadrul Siguranţei naţionale). Pe prima pagină a unui cotidian de seară parizian, „Prinţul" figura fotografiat într-o atitudine excentrică: stînd pe vine, cu capul ridicat, ochii închişi, avînd pe figură o expresie de extaz sau de aşteptare a

inspiraţiei, gol pînă la brîu, cu panglica unui ordin misterios atîrnîndu-i de gît, el ţinea în mîini o sabie. Fotoreporterul unui alt ziar îi făcuse o poză, înfăţişîndu-l în timpul „lucrului”, în atelierul său de falsificator; apoi, un alt instantaneu de senzaţie: pictorul în faţa pînzelor sale, cu monoclul înfipt în orbită şi drapat într-o amplă haină de casă. Personajul adora publicitatea!

Era atît de încîntat la ideea că va fi din nou vedeta actualităţii, — judiciare ce-i drept! — încît nu se strădui decît pro-forma să-şi minimalizeze responsabilitatea, amintindu-mi ca nu semnase plagiaturile după Buffet. Cultivat şi inteligent, ştia prea bine că legea pedepseşte acest gen de copie destinată unor scopuri lucrative.

Mă interesai şi de operele sale personale — sincer vorbind, de o factură cam mediocră, — atîrnate pe pereţii apartamentului sau depozitate grămadă pe jos. Remarcai un portret al Brigittei Bardot; era văzută din spate, stînd în picioare, goală, într-o cadă de baie.

— V-a pozat? îl întrebai.

— Nu, îmi răspunse. Am pictat-o aşa cum mi-a apărut în vis.

În plus, peste titlurile şi calităţile sale, Comnène se voia şi „portretist al star-urilor”. În afară de Brigitte Bardot, o mai pictase pe Martine Carol în chip de Lucreţia Borgia, pe jumătate goală, cu bijuterii la gît, o coroană pe cap şi o vaporoasă tunică pe umeri. Juliette Greco, aşijderi goală, apărea în atitudinea ducesei de Alba.

— Onirice sau erotice, tablourile dumneavoastră? întrebai.

— Aceste portrete sînt magice! îmi răspunse el. Ele îndepărtează moartea şi fluidele malefice. Le pictez practicînd un ceremonial anume compus din incantaţii şi invocaţii şi utilizînd accesorii sacre. Toate femeile pictate de mine după acest ritual magic: Regina Elisabeta a Angliei, Françoise Sagan, Brigitte Bardot, Bettina, Doamna Solvay

toate au scăpat în ultima vreme din accidente mortale. Şi dimpotrivă, Ali Khan şi Henri Vidal care au dispreţuit avertismentele mele au murit... stupid.

— Am făcut un portret şi Generalului de Gaulle, continuă el. I l-am trimis şi mi-a răspuns.

Comnène îmi arătă o scrisoare de mulţumire purtînd antetul Preşedinţiei Republicii. Pretendentul la „tronurile Franţei şi Spaniei" o conserva ca pe un trofeu de mare preţ...

— Şi prinţesa Margaret a Angliei a primit un portret, îmi mărturisi el.

Printre hîrtiile sale găsisem şi cîteva foi tipărite în care se vorbea de „Portretele sale magice". Văzînd că mă interesează, îmi explică concepţia sa în legătură cu tabloul şi modul în care îl realiza:

— Într-o noapte cu lună plină şi fireşte într-o anume conjunctură a aştrilor, îmi aşez penelurile pe pervazul ferestrei şi trasez în jurul lor un cerc magic; apoi, plasez şevaletul în mijlocul cercului şi mă apuc sa pictez. În felul acesta sînt izolat de spiritele maligne, susceptibile să-mi tulbure inspiraţia...

Un loc important în existenţa psihică a lui Comnène îl ocupau şi alte stări onirice. El îmi povesti că într-o noapte visase că îl vizitează pe Van Gogh într-o cameră foarte sărăcăcios mobilată. Van Gogh era scuturat de friguri; ca să se încălzească, fusese nevoit să ardă pînzele cu care sperase să cîştige banii trebuincioşi smulgerii din mizerie. Marele olandez îi descrise lui Comnène cea mai importantă dintre aceste pînze: un peisaj pictat în împrejurimile de la Grasse. Pe primul plan se înălţau nişte pini ce păreau cuprinşi de vîlvătăi, în al doilea... şi Van Gogh îşi continuă descrierea...

— În zori, zise Comnène, am reconstituit tabloul astfel descris pe una din pînzele mele, cu sentimentul că mîna maestrului mă ghida.

— Şi unde e acum tabloul acesta? îl întrebai.

Ezită o clipă, apoi răspunse:

— L-am vîndut unui mare colecţionar.

Cum povestea asta n-avea nici o tangenţa cu ancheta de care mă ocupam, n-am mai insistat. E de reţinut însă — pentru completarea legendei — că ceva mai tîrziu Comnène află (de unde şi cum?) că peisajul lui Van Gogh existase şi în realitate, dar că „fusese distrus de un incendiu ce devastase palatul unui prinţ italian”.

Conversaţiile cu acest spirit supravoltat, scăpărînd de inteligenţă maliţioasă erau întotdeauna pline de pitoresc şi de insolit. Aşa stînd lucrurile, nu fui cîtuşi de puţin surprins văzînd că afirmaţiile sale, parţial repetate ziariştilor, au făcut din el imediat (şi din nou!) o vedetă a actualităţii.

Şi dacă domnul David, co-proprietarul la acea vreme a galeriei David-Garnier, unul din colaboratorii mei şi cu mine am avut cinstea ca a doua zi chiar să apărem la televiziune, eroul afacerii fu totuşi Comnène. I se ceru să confecţioneze în cîteva secunde o imitaţie după Buffet şi toată lumea se extazie de dexteritatea lui. Telespectatorii ar fi putut conchide că ori e foarte uşor „să faci Buffet” ori că Comnène „e genial”. Care dintre profani şi-ar fi putut da seama că „opera” nu era decît o pastişă grosolană neavînd decît o asemănare generală cu creaţia pictorului? Asemenea imitatorilor ocazionali, Comnène se mulţumise să forţeze nota, îngroşînd cîteva din ticurile artistului, pe care-l cam lua peste picior.

Din ziua aceea, Comnène fu lansat. Nu pierdu nici o ocazie ca s-o facă pe vedeta. Peste puţin timp aflai că se lăuda că fusese angajat să turneze un film şi că intenţiona să-şi scrie memoriile de falsificator. Nici unul din aceste două proiecte nu fu însă realizat vreodată.

Doi ani mai tîrziu, după terminarea procesului şi pronunţarea condamnării, el alertă mai multe ziare anunţîndu-le că „Cofetarul” lui Soutine aparţinînd colecţiei

Walter (actualmente la Luvru) fusese în întregime „recreat” de mîna sa. Apoi, pretinse că „Dansatoarea cu ciorapi roz” a lui Toulouse-Lautrec, vîndută în iunie 1963 de către galeria Galliera „unui mare comerciant american” ce o cedase la rîndul său lui Liz Taylor (pentru circa 100 de milioane), fusese executată tot de către el, Comnène... în urmă cu patruzeci de ani!

Era providenţa ziariştilor în goană după insolit şi senzaţional. Dealtfel, ei îl încurajau în mitomania şi megalomania lui, despre care te puteai însă întreba dacă erau sau nu erau cu adevărat inconştiente. Nu mă puteam împiedica să mă gîndesc dacă nu cumva, arestîndu-l pe acest falsificator cu o imaginaţie atît de fertilă (dar şi rentabilă!), contribuisem la re-lansarea lui ca vedetă... (Neştiute sînt căile tale Doamne!).

În 1967 făcu iar să se vorbească despre el. Atribuindu-şi titlul de „falsificator genial” (dar care e oare falsificatorul ce nu se pretinde genial?) convocase presa la parcul Monceau. Acolo purtînd pe cap o tiară bizantină (să fi fost aceea a strămoşilor săi, împăraţii Trapezuntului?) se lăsă fotografiat în timp ce picta o pînză instalată pe un gigantic şevalet.

Adevărul e că personajul era simpatic, curtenitor şi *fair-play.* Mie personal nu-mi purta nici un fel de ranchiună pentru faptul că-l urmărisem.

— Domnule comisar, îmi spuse el, şi dumneavoastră şi eu am respectat regulile jocului. Amîndoi sîntem chit.

Dintr-un articol publicat în ianuarie 1973 în *Figaro,* articol consacrat falsurilor şi falsificatorilor în domeniul artelor plastice, află că proiectam să-mi scriu şi să-mi public memoriile şi că el, Comnène, va fi citat. Atunci îmi scrise. Ţinea să mă informeze de „un scandal în perspectivă ce va fi o adevărată bombă în analele falsurilor”. Mă invita „pentru mai ample detalii” să-l vizitez la Dieppe unde se stabilise din motive de sănătate. Acum cînd eram pensionat, am simţit dorinţa să-l revăd şi să vorbesc cu el

despre anumite lucruri pe care ancheta oficială nu-mi îngăduise să le discut. Hotărîi deci să-i fac o vizită.

Contrar majorităţii oamenilor din Ile-de-France, care dau năvală în masă pe ţărmurile Mînecii, nu cunoşteam oraşul Dieppe, portul, faleza şi plaja sa acoperită cu prundiş. Am sosit într-o duminică de primăvară, şi pentru că venisem înainte de ora zece, am izbutit să găsesc şi un loc la parcare. Apoi, părăsind strada principală inundata de soare şi invadată de lume, am pătruns printr-un gang tenebros în curticica interioară a unei clădiri vetuste, la umbra unei biserici. Cum nu văzui loja portăresei, cercetai cutiile de scrisori şi pe una din ele descoperii: Comnène, etajul trei. Perfect, dar unde o fi scara? Apăsai şi eu la întîmplare clanţa unei uşi masive din lemn cu întăriturі de fier. Se deschidea spre o scară îngustă, răsucită ca un tirbuşon, abruptă şi cu un aspect medieval. Cînd am socotit eu ca am ajuns pe la etajul trei al acestui cariat vestigiu al arhitecturii normande, am bătut la prima uşa întîlnită. Nimerisem. „Prinţul” mă primi cu căldură.

„Apartamentul” său se compunea din două odăi, dintre care una servea probabil de bucătărie, baie şi cămară. Cealaltă era atelierul în care se îngrămădeau diverse obiecte heteroclite. Un divan, acoperit cu covoare, brocarturi şi caşmiruri prăpădite, ocupa unul din colţuri, lîngă unica fereastră a încăperii. „Magul”, suferind vizibil de frig, se drapase într-un soi de caftan de boier român. La gît atîrna un colier ce se termina printr-o placă grea, împodobită cu un blazon.

Pereţii erau acoperiţi cu tablouri: un „portret” al Catherinei Deneuve, un altul al Brigittei Bardot, un „Goya”, diverse compoziţii bizare ale stăpînului locurilor şi o serie de montaje în care capetele personajelor erau fotografii iar restul fusese pictat. Cercetai îndeaproape totul.

— Aici, îmi explică Comnène, sînt eu cinînd împreună cu fantomele, printre care şi aceea a Lucreţiei Borgia îmi indică un fotoliu şi se instală, la rîndul său, într-altul.

— Mă bucur că aţi venit, îmi spuse el. Ştiţi, v-am recunoscut imediat.

— Şi totuşi sînt zece ani de cînd nu ne-am mai văzut, i-am răspuns, aducînd astfel un omagiu memoriei sale.

Cum nu mai eram un poliţist în exerciţiul funcţiunii, „Prinţul" fu cît se poate de decontractat. Profitai de acest lucru ca să-i cer anumite preciziuni asupra unor puncte pe care nu putusem —, şi nici nu dorisem — să le elucidez la vremea lor.

— Cum v-a venit ideea să faceţi falsuri?

— Ideea mi-a venit în timpul exodului din 1940[27]. Mergeam pe drum, în mijlocul unei mulţimi imense de refugiaţi, cînd am cules o tînără fată, rănită la picior, din fericire însă nu grav. Am instalat-o pe un cărucior şi am tras-o aşa pînă la Bordeaux, internînd-o la un spital unde s-a şi făcut bine. După aceea ne-am instalat împreună la un superb centru de primire a refugiaţilor la Biarritz.

Într-o zi, pe cînd stăteam la coadă în faţa cantinei, cineva care vorbea cu un accent belgian foarte pronunţat, m-a interpelat:

— Prinţe! Ce faceţi aici? Un om care posedă un talent atît de extraordinar ca dumneavoastră să stea la coadă pentru o strachină de mîncare! Apucaţi-vă şi lucraţi nişte falsuri!

Nu-l cunoşteam pe acest om — care zicea că el, în schimb, mă cunoaşte —, dar i-am urmat sfatul. Am fabricat la repezeală cîţiva Picasso şi cîteva Marie Laurencin. Le-am încadrat şi le-am ambalat aşa cum am văzut că fac expeditorii de tablouri. Apoi m-am dus la un anticar, un oarecare Sassaro, cu care făcusem cunoştinţă. I-am povestit că sînt un diplomat, că banii mei sînt actualmente

[27] E vorba de haotica retragere a populaţiei şi armatei în faţa invaziei hitleriste (N.T.)

blocaţi, dar că valizele mele, depuse la casa de bagaje de la Saint-Jean-Piet-de-Port sînt pline de tablouri. Anticarul îmi răspunse că afacerea s-ar putea să-l intereseze. Ne-am dus să luăm valizele, am despachetat tablourile şi domnul Sassaro a exclamat:

— Sînt magnifice!

Pînzele au fost cumpărate pe loc. Cu banii luaţi, tînără persoană şi cu mine am trăit regeşte timp de două luni la Biarritz. După aceea, m-am însurat cu ea. Iată împrejurările în care am comis primele mele falsuri. În timpul războiului însă, n-am mai făcut nici unul. Pictam propriile mele tablouri şi vindeam antichităţi la Paris.

Tot în acea perioadă Picasso a remarcat cîteva din falsurile mele aflate la Sassaro. A văzut imediat că sînt copii şi i-a spus negustorului:

„Tablourile nu-s de mine, dar falsificatorul care le-a făcut e genial”.

Sassaro veni la mine şi-mi spuse că nu vrea scandal, dar că trebuie să-i restitui banii. Cum nu doream nici eu aşa ceva, am semnat o poliţă pentru suma ce-mi fusese dată. Picasso n-a făcut reclamaţie, ba, mai mult, chiar m-a felicitat. Da, da! A zis: „Nu depun niciodată plîngere împotriva cuiva care execută într-adevăr bine falsurile şi le face demne de mine!”

Îl întrebai atunci pe Comnène:

— De ce l-aţi imitat pe Picasso şi nu pe un alt pictor?

— Pentru că este foarte uşor să faci Picasso! O să vă arăt imediat alte cîteva Picasso-uri pictate de mine. Credeţi-mă, e mai mult decît simplu!

Le avea într-adevăr şi mi le-a arătat. Apoi aşezîndu-se în faţa şevaletului îmi făcu o demonstraţie a tehnicii sale de plagiator. În răstimpul cîtorva secunde, desenă cu trăsături largi, uneori moi, alteori fulgurante, alternativ suple sau rigide ceva care ar fi putut foarte bine să treacă drept o schiţă de Picasso! Încep să-l cred pe Comnène cînd

pretindea că seniorul din Vauvenargues îl felicitase pentru abilitatea sa... Acum are şaptezeci şi opt de ani şi n-a pierdut nimic din prodigioasa sa dexteritate de copist.

— Să ştiţi însă, adăugă el, acum nu mai fac falsuri...

— Nu vă mai scuzaţi. Am venit aici ca prieten, mînat doar de curiozitate.

Şi continuai:

— Mi-aţi spus că în timpul războiului n-aţi mai pictat falsuri. Dar pe urmă? N-aţi avut noi neplăceri?

— Ba da, îmi răspunse el, am avut din nou o poveste cu tablouri falsificate. Nevasta mea tocmai născuse şi eram fără un ban. În momentul acela trei negustori au venit să mă vadă. Ei mi-au spus: „Prinţe, plecăm la New York. Executaţi-ne cîteva falsuri.” Am acceptat. Am pictat un Bonnard, un Boldini şi un Dufy. Pînzele au fost vîndute în Statele Unite. A trecut un an. Şi iată că într-o bună zi cumpărătorul soseşte pe nepusă masă de la New York. E furios şi mă denunţă ca falsificator. Judecătorul de instrucţie dispune arestarea mea. Stau 15 zile în închisoare, în timp ce cei trei negustori care mă solicitaseră îşi văd liniştiţi de treabă! Era nedrept! Sînt pus în libertate provizorie şi în timp ce aşteptam procesul, avocaţii negustorilor vin la mine şi îmi spun: „Prinţe, nu ne înfundaţi şi vă vom fi recunoscători. N-aveţi nici un interes ca clienţii noştri să fie condamnaţi.” Raţionamentul era logic. N-am făcut-o şi pînă la urmă am fost achitaţi cu toţii!

De atunci, m-am abţinut să mai fac falsuri... sau aproape. În orice caz, pînă la afacerea Klein, mai adăugă el.

— Pe asta o cunosc.

— Cunoaşteţi, dar s-ar putea să nu cunoaşteţi totul, interveni el cu o privire scăpărînd brusc de maliţie. Ceea ce ştiţi, e că Klein a vîndut şaptesprezece tablouri în Elveţia, dar de recuperat n-aţi recuperat decît o parte din ele. Celelalte, continuă să circule!

În afara celor pe care le ştiţi, mai era un Claude Monet, cîţiva Cézanne şi cîţiva Picasso! Unul din aceşti Picasso, făcuţi de mine, l-am revăzut, mulţi ani mai tîrziu, la Londra. Fusese vîndut cu vreo zece milioane!....

Am înghiţit în sec. Doar nu era să-l felicit pentru că reuşise să ne ascundă şi alte corpuri delicte. „Prinţul" continuă:

— În momentul în care a izbucnit afacerea Klein-Roffmann, Buffet şi vreo zece văduve de pictori au depus o plîngere. După cum ştiţi, printre falsuri existau şi cîţiva Utrillo. Atunci i-am scris doamnei Utrillo: „Doamnă, sînteţi în vîrstă şi curînd vă veţi înfăţişa Domnului. Nu veţi avea deci cruzimea să azvîrliţi în temniţă un biet pictor silit de nevoi să picteze falsuri" etc. În urma acestei scrisori, doamna Utrillo şi-a retras plîngerea, ceea ce au făcut şi alte văduve ale artiştilor plagiaţi. Singurii care au persistat au fost Bernard Buffet şi domnul Pétridès, intratabilul gardian al intereselor lui Utrillo. Am fost ce-i drept condamnat, dar socot eu, pedeapsa primită a fost mai uşoară decît dacă toată lumea s-ar fi coalizat împotriva mea.

Nici urmă de amărăciune în povestirile despre timpul petrecut în închisoare.

— Dimpotrivă, zise el, detenţiunea m-a făcut cunoscut. Mai mulţi negustori au venit să-mi propună să-mi cumpere falsurile. Unii mi-au propus chiar să organizez o expoziţie. Am acceptat şi astfel am expus la o galerie de pe Rue du Rocher copii după pictori morţi de mai bine de şaizeci de ani. Toate tablourile au fost cumpărate.

Cît adevăr o fi în spusele acestui om veşnic avid de notorietate? Această întrebare mi-a fulgerat o clipă prin minte, dar nu sînt aici ca să fac o anchetă. Ceea ce mă interesează la Comnène e personajul şi psihologia sa. Reiau discuţia:

— Le-aţi declarat ziariştilor că veţi turna un film despre falsificatori?...

— Ah, da! Într-unui din aceste filme, pictorul se numea ca şi mine: Santiago. Era adorat de toate femeile şi, la fel ca şi mine, le făcea portretele. Analogia a fost împinsă pînă într-acolo, încît grimîndu-l i s-au aplicat mustăţi ca ale mele. Am fost imitat şi într-un spectacol al cabaretului „Deux-Anes" dar de o manieră spirituală. Unul din personaje era Buffet, celălalt mă incarna. Povesteau o istorie de falsuri plină de umor.

— Aţi spus „într-unul din aceste filme". Înseamnă deci, că au fost şi altele?

— Da, a mai fost unul. Scenariul reproducea o întîmplare, în parte adevărată, trăită de mine. Iată partea cu adevărul: într-o zi, sînt atacat la mine acasă de trei gangsteri care, sub ameninţarea pistoalelor, îmi poruncesc să execut o copie a portretului ducelui de Wellington pictat de Goya, portret ce fusese tocmai furat de la British Museum din Londra. Cred că aceşti oameni nu erau alţii decît înşişi hoţii tabloului; adresa o dobîndiseră prin avocatul meu. Mă ameninţară:

— Dacă vorbeşti, te curăţăm! Dar dacă ne faci copia, capeţi două milioane!

Atunci, am pictat copia cerută. Bandiţii au fost mulţumiţi, iar eu am încasat suma promisă. Presupun că după aceea au plecat în Statele Unite împreună cu tablourile, cel autentic şi cel fals. În ceea ce mă priveşte, adevărul se oprea aici; în film însă, se spunea că după ce vînduseră originalul unui bogat colecţionar, gangsterii se furişau noaptea în castelul acestuia şi substituiau adevăratului Goya copia făcută de mine.... În realitate, hoţii au abandonat pînza lui Goya astfel încît muzeul britanic şi-a putut-o recupera, în timp ce copia mea a rămas în continuare la colecţionar.

— Istoria asta, „Prinţe", mi se pare cam prea abracadabrantă. Nu cumva sînteţi victima debordantei dumneavoastră imaginaţii?

— Nu, nu! protestă Comnène. E poate incredibil, dar acesta-i purul adevăr!

Eram din ce în ce mai sceptic în legătură cu sinceritatea „spovedaniei” sale. Ea însă nu se sfîrşise.

— V-am promis, continuă el, să vă spun adevărul în privinţa „Micului cofetar” despre care se crede că ar fi de Soutine şi a „Dansatoarei cu ciorapi roz”. Ei bine, iată adevărul. După cum ştiţi, colecţionarii americani bogaţi înnebuniseră la un moment dat după Soutine. Toţi mureau să-l aibă. Sborowsky, negustorul care gira interesele lui Soutine, era debordat de cereri. Un amic, pictor ca şi mine, văzînd că tot mai caut de lucru, mi-a spus: „Eu lucrez pentru Sborowsky, fă şi tu ca mine!” Şi astfel, prin intermediul lui, am pictat un Soutine, „Micul cofetar”...

Mărturisesc că începusem să fiu saturat de „revelaţiile” „Prinţului”, care-mi păreau din ce în ce mai fanteziste. Crezui că pot pune capăt întrevederii, întrebîndu-l:

— Acestea sînt deci destăinuirile pe care mi le-aţi anunţat în scrisoarea dumneavoastră?

— Nu, asta nu-i totul, replică Comnène.

— Dar ce mai e?

— Ei bine, după expoziţia de falsuri deschisă în Rue du Rocher, o persoană a venit să mă caute şi mi-a spus: „Prinţe, vă voi instala într-un somptuos apartament şi vă voi plăti trei mii de franci pe lună, dacă îmi veţi executa falsuri după maeştri, patru bucăţi lunar. Doresc să deschid un «Muzeu al falsurilor» şi acesta este motivul pentru care am nevoie de dumneavoastră.” Am acceptat propunerea şi timp de şase luni am lucrat instalat efectiv într-un magnific apartament din arondismentul XVII. Am produs pe lună, în contul respectivei persoane, cîte patru imitaţii după mari maeştri. Din păcate, „Muzeul” pe care îl dorise, n-a fost deschis niciodată pentru că „mecena” a murit într-un accident de avion înainte de a-l fi putut organiza. Pînzele false continuă însă să existe, probabil la locuinţa sa de pe

Avenue Foch. Moştenitorii, care nu ştiu că e vorba de imitaţii, vor încerca să le revîndă. Atenţiune!

— Dar înainte de asta se vor informa probabil, vor consulta negustori, experţi, spusei eu.

— Credeţi că experţii sînt atît de pricepuţi ca să-şi dea seama? exclamă Comnène. O să creadă că sînt originale sută în sută!

Mai e vreo îndoială că Santiago Comnène, „duce de Compostelle", pretendent la tronurile Franţei şi Spaniei, a fost personajul cel mai pitoresc din cîţi am întîlnit în cariera mea de vînător de falsuri?

Cine va putea oare să descurce vreodată fabulaţia de masiva parte de adevăr conţinută de afirmaţiile sale, adevăr pe care-l atestă înseşi repetatele sale încurcături cu Justiţia?

Abil imitator al vechilor maeştri, Sola mi-a lăsat şi el o amintire pregnantă. Se va vedea îndată de ce.

„Cunoştinţa" ne-a fost prilejuită de o afacere cu falşi Leprin. Numele unui negustor din Montmartre, care mai fusese urmărit pentru că vînduse falşi Utrillo, fu citat de către un martor. Negustorul fu interogat la rîndul său, ceea ce ne permise să conchidem că tot el este şi vînzătorul majorităţii falşilor Leprin. Cine putea fi însă falsificatorul? Speram să-l descopăr oarecum prin ricoşeu, redeschizînd cazul falşilor Utrillo. Ştiam că pînzele fuseseră pictate, destul de abil, de către o femeie care lucra pentru negustorul nostru, supranumit în cercul prietenilor şi „Dédé din Montmartre". Eram deci îndreptăţiţi să credem că aceeaşi femeie fusese şi imitatoarea tablourilor lui Leprin.

În ciuda respectabilei sale vîrste, cucoana răspundea la juvenilul apelativ de Zizi. Foarte bine cunoscută în Montmartre, ea pretindea că unul din străbunicii ei fusese maestrul Fantin-Latour.

— Nu-i un motiv să mi se pună în cîrcă falşii Leprin numai pentru că am fost amestecată în istoria cu falşii Utrillo ai lui „Dédé din Montmartre”! protestă ea. N-am nici în clin nici în mînecă cu treaba asta! urmă ea vehement. Nici Dédé n-a afirmat contrariul! (în realitate, Dédé nega totul, pînă şi evidenţa).

Se impunea deci o percheziţie la atelierul său. Ea se dovedi negativă în ceea ce-l privea pe Leprin, dar în schimb descoperirăm doi Utrillo. Rămăseseră de la afacerea precedentă, sau reprezentau o recidivă?

Să fi bănuit Zizi iminenţa vizitei noastre? În orice caz, cele două pînze aveau semnăturile şterse. Pe una din ele, în locul obişnuitului „Maurice Utrillo V”, vizibil răzuit, se găseau, recent aplicate... numele şi prenumele lui Zizi. Şi astfel, în graba ei de a camufla contrafacerile, ne furnizase, fără să vrea, dovada că ea este autoarea acestor falsuri. O întrebai ce preferă: această mărturie de netăgăduit sau descoperirea tablourilor semnate în fals. Nu ne răspunse nimic.

— Zizi v-a dus de nas! exclamă ceva mai tîrziu unul din martorii în cazul Leprin. I-aţi vizitat numai atelierul-locuinţă, dar ea mai are şi un alt domiciliu unde locuieşte împreună cu soţul.

Îi cerui inspectorului însărcinat cu ancheta să verifice această indicaţie. Reîntors peste puţin timp, îmi confirmă:

— E exact. Într-adevăr, pe rue Clauzel locuieşte cuplul G., dar cum Zizi e cunoscută în Montmartre doar după numele său de fată, amănuntul acesta ne-a scăpat.

— Hai atunci să mergem la această adresă, dacă nu-i prea tîrziu, spusei. Anunţă-l pe şofer, vin şi eu.

Eram furios. Zizi sporovăise atît de mult şi atît de bine, încît reuşise să ne ascundă existenţa domiciliului său dublu.

În momentul în care ne prezentarăm la domiciliul familiei G., alias Sola (deşi personajul purta un nume franţuzesc get-beget, el preferase acest pseudonim cu consonanţă

străină), nimeni nu veni să ne deschidă, cu toate că adjunctul meu aflase de la portar că „clientul” nostru e acasă. Ce era de făcut? Să urlăm „Poliţia!” şi să batem cu pumnul în uşă iscînd panică în rîndurile paşnicilor locatari ai casei? Nu. Dimpotrivă, sub impulsul unei inspiraţii inexplicabile, ciocănesc de trei ori, uşor şi cu pauză. După cîteva momente, uşa se deschise.

În faţa noastră apăru un omuleţ, aproape chel, de vreo şaptezeci şi cinci de ani (cel puţin aşa mi se păru), cu aerul unui mic funcţionar ieşit la pensie.

Urmă o secundă de confuzie. Ne aşteptam să vedem ivindu-se un boem montmartrez, iar el se gîndea, probabil, la vizita vreunei cunoştinţe. Întrerupt din lucru, ţinea în mîna stîngă o mică paletă dreptunghiulară din marmoră, iar între aceasta şi degetul său gros, un penel fin. Cu aerul cel mai firesc din lume, ne prezentăm, intrăm, şi precedaţi de omuleţ, parcurgem un lung coridor. La capătul lui, o odaie în mijlocul căreia stă un şevalet. Pe el, o pînză în curs de execuţie. E un portret de femeie şi dintr-o aruncătură de ochi îmi dau seama că e imitat după Piero della Francesca. Mă captivează într-atît, încît uit pentru cîteva clipe scopul vizitei noastre. Tabloul prezintă asemănări frapante cu originalul pictat de maestrul italian din secolul al XV-lea. Evident, pictura e încă proaspătă, plagiatorul aflîndu-se abia la primul stadiu al execuţiei. E un lucru de bună calitate şi îl felicit, remarcînd totodată că ceea ce face se cheamă contrafacere.

Omuleţul protestează:

— Nu sînt un falsificator, domnule! Eu fac „în maniera lui...” Şi le vînd ca opere „moderne”, la preţurile uzitate pentru copii, adică între cinci mii şi douăzeci de mii de franci (vechi) în funcţie de format.

Sola îşi ţinea conştiincios socotelile, înscriind într-un registru gros vînzările şi numele cumpărătorilor. Printre ele, dau şi peste acela al unuia din „clienţii” noştri, un negustor

„la negru”, tatăl unei actriţe de cinema care în urmă cu nişte ani avusese momentul său de glorie. Acesta revînduse cîteva din lucrările lui Sola îndeosebi la Berna.

Omuleţul producea mult. Specialitatea sa erau micile panouri în maniera primitivilor şi a maeştrilor din secolele XV, XVI şi XVII. Dealtfel, în execuţia acestor lucrări, el introducea şi un pic de fantezie personală. Inspirîndu-se, în mare, ca factură şi compoziţie, din operele autentice, el le interpreta liber, trucînd datele şi adăugind diverse inscripţii într-o latinească aproximativă. Astfel, sub banderola unui „Portret a lui Carol Quintul” el adăugase: Karolus XCX. de... ALP Romanorum + imp. M. Sparniatte X Rex X!

Descoperirăm în cursul percheziţiei trei sute de asemenea falsuri! Pictate pe pînză ele erau ulterior lipite pe lemn (după puţin timp aveam să aflăm că palmaresul lui Sola se cifra la aproximativ două mii de falsuri! Un adevărat recordman!).

Într-un colţ observ un morman de cărbuni. Scotocim prin el, şi scoatem la iveală cîteva panouri de lemn.

— Pentru ce ascundeţi lemnele acestea sub cărbuni?

— După cum vedeţi, răspunse el, folosesc drept suport pentru tablourile mele scînduri provenite din dulapuri vechi sau doage de butoaie. Sub cărbune lemnul îmbătrîneşte.

— Cred mai curînd că urmăreaţi să-l sustrageţi de la o eventuală percheziţie, întrucît mă îndoiesc că lemnul se patinează stînd sub cărbuni. Dar fie! Cum vă lucraţi tablourile?

— Procedeul meu e simplu, răspunse falsificatorul. Pictez cu guaşă sau cu ulei pe o pînză fină, grunduită în prealabil cu alb de Meudon. După ce s-a uscat bine, o lipesc pe un panou de lemn, decupat la dimensiunea dorită. Crachelurile le obţin acoperind suprafaţa cu un verni special sau cu un strat de clei foarte fluid. Uneori, ca să obţin un rezultat şi mai bun, sînt nevoit să bag panourile la cuptor.

Acest eminent tehnician al imitaţiilor, muncea enorm ca să cîştige, la urma urmei, destul de puţin. Îl întreb:

— Ştiţi că panourile şi pînzele lucrate cu atîta îndemînare de dumneavoastră sînt revîndute la preţuri mari nu numai în Franţa, dar şi în Anglia şi Statele Unite?

— O ştiu şi o regret, răspunse el. Dar ce vreţi, pictura mea personală nu-mi permite să trăiesc. De aceea execut lucrări în maniera vechilor maeştri. Nu înşel însă pe nimeni, domnule comisar!

Sigur, nu era el cel care boteza tablourile cu marile nume ale picturii vechi. Cu treaba asta se ocupau negustorii şi curtierii veroşi.

Vizitarea atelierului său îmi confirmă că operele sale personale, ca şi acelea ale tuturor imitatorilor pe care i-am cunoscut nu valorează mare lucru.

Deodată, stopez în faţa unui mic panou, surprinzător: un „Portret al lui Rabelais”!

— Extraordinar! exclam eu, un portret al autorului lui Gargantua şi Pantagruel! Ştiţi că în istoria artei nu se cunoaşte nici un portret cu adevărat autentic al maestrului Alcofribas Nasier? Dumneavoastră sînteţi primul! Văd că l-aţi împodobit şi cu o inscripţie: „Francis Rabelescusus” urmată de o dată: „1530”! Deci, Rabelais la 36 de ani... E formidabil!

— Vă amuză, nu? răspunse încetişor Sola. M-a amuzat şi pe mine să-l fac. L-am imaginat cu veşmintele şi gătelile sale. S-a bucurat şi unul din prietenii mei: îmi poza pentru acest tablou. Nu ştiu dacă îi seamănă lui Rabelais, dar vedeţi şi dumneavoastră că rolul şi-l juca bine. Acest prieten, băiat de viaţă şi chefliu, e un şansonetist din Montmartre

N-aveam de ce să-i reproşez această fantezie, cu atît mai mult cu cît toţi pictorii pe care-i imita intrau în categoria celor care „aparţineau de domeniul public”. Cu toate acestea, m-am simţit obligat să-l întreb:

— Aţi fi vîndut acest tablou?

— Evident, răspunse Sola, dar, ca şi în alte dăţi, fără să-l dau drept tablou de epocă! Cred dealtminteri, că şi cumpărătorul şi-ar fi dat seama că e vorba de o farsă şi ar fi gustat-o fără îndoială. Exceptînd doar cazul că ar fi fost vorba de careva cu totul incult...

— Credeţi că un colecţionar s-ar fi putut lăsa înşelat? Chiar dacă el n-ar fi avut suficiente cunoştinţe personale, cei din anturajul său l-ar fi putut lumina.

— Se prea poate, dar nu-i deloc sigur, opină Sola. Ştiţi, domnule comisar, sînt numeroşi cei care posedă portretele unor personaje ilustre, fără să ştie nimic despre ele. Mai multe pastişe de ale mele se află în marile colecţii franceze şi străine. Una dintre ele e expusă chiar într-un muzeu englez!

Şi astfel, căutarea falşilor Leprin, — pe care noi îi imputam lui Zizi G., m-a dus la descoperirea lui Sola, un campion al falsurilor după vechii maeştri. Cîndva, omul avusese „plictiseli penale”, ce-i serviseră drept lecţie: imitîndu-i doar pe pictorii aparţinînd „domeniului public”, el evita fulgerele Justiţiei.

Imitator abil, Sola nu era totuşi un inventator. În secolul al XVI-lea trăise italianul Joni Icilio, zis Federico, care excela în contrafaceri după primitivi din ţara sa. Şi-a povestit isprăvile într-o lucrare autobiografică intitulată: „Lucrături de pictor”, în care dădea reţetele sale pentru învechirea panourilor şi mărturisea că la rîndu-i luase procedeele dintr-un manuscris anterior lui, *Il libro dell'arte* al lui Cennino Cennini, datînd din secolul al XV-lea. Se vede bine că Sola avusese de unde să-şi tragă ştiinţa în materie de tablouri vechi.

Un loc important în amintirile mele l-a lăsat şi un alt imitator, de asemenea foarte îndemînatic. Acesta a fost Jean de Sperati. Acest bărbat înalt şi filiform, cu faţa brăzdată de riduri, animată de ochi intens-strălucitori, care

accentuau şi mai mult mobilitatea trăsăturilor, îşi exercita talentele de plagiator nu în domeniul picturii, ci în acela al filateliei. El fabrica timbre false şi ani de-a rîndul a înşelat cercurile filatelice. Arta sa de transcriere a celor mai infime detalii atingea culmile rafinamentului. De pildă, în 1932, cînd a expediat la Lisabona optsprezece timbre de mare valoare, verificate şi expertizate de vamă, el nu fu urmărit pentru delictul de contrafacere! Şi dacă primi o amendă de 300 000 de franci, motivul era: „tentativă de exportare ilicită de capitaluri”! Experţii nu remarcaseră că e vorba de falsuri.

L-am cunoscut pe Jean de Speraţi abia în 1955; împlinise atunci şaptezeci şi unu de ani. Îi semăna „prinţului” Comnène prin gustul său pentru publicitate; îi plăcea, zicea el, să facă tapaj în jurul talentului său, ca să-i ducă mai bine de nas pe experţi.

— Nu sînt un falsificator, declara el, ci un artist, creatorul „Filateliei de artă”.

În 1934, fusese reclamat de o importantă casă de timbre din Amsterdam. Aceasta cumpărase de la el, în deplină bună credinţă, vignete ce păreau a fi nişte originale perfect autentice, vignete pe care le revînduse apoi la o licitaţie publică. Escrocheria fu descoperită abia tîrziu de tot. Imitaţiile sale atît de izbutite îl puseseră de nenumărate ori în conflict cu Justiţia, cu negustori şi colecţionari din Italia şi în special din Marea Britanie. Ceea ce nu l-a împiedicat însă să-şi continue rentabila meserie în vila sa „Clar de lună” de pe ţărmul lacului de lîngă Aix-les-Bains.

— Nu, nu sînt un falsificator, îmi repetă Sperati cînd îmi relată istoria sa vamală din 1932, întrucît am profitat de această ocazie ca să informez întreaga lume că pot efectua asemenea imitaţii încît nimeni să nu le poată remarca. La timpul respectiv, am anunţat chiar eu că timbrele sînt fabricate de mine!

Ciudat personaj! Aflînd în 1955 că proiectez organizarea unei Expoziţii a Falsului în Artă, el îmi scrise, propunîndu-mi cîteva din capodoperele sale, rezervate pînă atunci numai sieşi. I-ar fi plăcut să le vadă figurînd în expoziţia mea.

Înainte însă de asta, mă dusesem să-l vizitez la vila care mai oferise cîndva presei titluri de genul „Misterele de la vila «Clar de lună»„. Nervos, gesticulînd mult, el îşi puncta frazele cu mişcări ale braţelor şi ale mîinilor; păstrase accentul ţării sale de baştină, ceea ce adăuga şi mai multă vivacitate demonstraţiilor pe care le voia convingătoare. După ce am terminat — la repezeală — interogatoriul acestui falsificator cu totul ieşit din comun, i-am prezentat un timbru despre care aş fi vrut să-şi dea părerea. Îmi aruncă o privire maliţioasă, crezînd că vreau să-l atrag în cine ştie ce capcană poliţistă. Apoi îşi puse nişte ochelari speciali, ale căror lentile erau dublate de cîte o lupă, examină cîteva momente timbrul, apoi îşi dădu ochelarii pe frunte şi exclamă încîntat:

— Asta e făcut de mine! De unde-l aveţi?

— Am şi eu micile mele secrete, i-am răspuns ştiind că nu divulgă niciodată secretele sale de fabricaţie. Şi pentru că se ivise ocazia, profitai ca să-l întreb: Cînd veţi face cunoscute procedeele dumneavoastră?

— Dacă le-aş da publicităţii, răspunse el, falsificatorii ar utiliza metodele mele pentru tot soiul de operaţiuni reprobabile, ca de pildă fabricarea bancnotelor.

După cum se vede, păstră muţenie asupra acestui capitol, arătîndu-se în schimb deosebit de locvace în ceea ce priveşte rezultatele manoperelor sale.

— Proiectul meu este să constitui o sută de colecţii ale operelor mele; le voi denumi „Rubenşii filateliei”. Fiecare din aceste colecţii va fi numerotată, semnată şi fiecare vignetă va adera de un suport... de nefalsificat! sublinie el fără ca această contradicţie să i se pară cit de cît şocantă.

„După cum ştiţi, am publicat deja o lucrare intitulată: «Filatelia fără experţi». Ei bine, intenţionez să mai scot o alta pe care o voi numi «Confidenţe pentru experţi».... Ezit însă s-o fac, întrucît, aşa cum tocmai v-am spus, risc să le fiu prin asta de folos falsificatorilor de bancnote. E drept, voi avea grijă să furnizez şi cele mai noi metode ştiinţifice pentru depistarea falsurilor”...

Discuţia aceasta mă amuza din cale afară. Sperati relua punctul meu de vedere asupra falsificatorilor, aprobîndu-l. El care o viaţă întreagă îi înşelase pe colecţionari, negustori şi experţi, poza acum în tipul moralist şi îi stigmatiza pe propriii săi confraţi!

Cinism? Inconştienţă? Lăudăroşenie? Naivitate?

În timpul ultimului război, Speraţi trimisese negustorilor parizieni şi marsiliezi timbre fabricate de el. La început, totul a mers bine, dar mai apoi, între 1943 şi 1945, plîngerile au prins să curgă. Tot atunci, un expert parizian care primise în aceeaşi zi (aşa-i cînd se amestecă ghinionul!) două falsuri similare, dar provenind din surse diferite, fu evident, intrigat. El alertă sindicatul, care depuse o plîngere. Sperati se apără spunînd că nu vînduse niciodată contrafacerile sale drept timbre autentice; fu însă arestată cumnata sa, care de conivenţă cu el, se ocupa cu plasarea vignetelor. Fu inculpat pentru tentativă de escrocherie şi condamnat.

— Voiam doar să mă asigur că timbrele mele pot înşela pe experţi şi pe negustori, îmi spuse Sperati făcînd haz de acest episod.

Ceva mai tîrziu, cînd îşi scria lucrarea „Filatelia fără experţi”, nu-şi refuză plăcerea răutăcioasă de a reproduce, *in-extenso,* textul expertizei celebrului profesor Locard care, mai întîi la 12 iulie 1943, apoi la 4 ianuarie 1944, atestase perfecta autenticitate a timbrelor fabricate de falsificator! Execuţia fusese atît de bine făcută, încît a fost nevoie de mai multe contra-expertize şi de examene

extrem de minuţioase pentru a descoperi falsul şi a obţine, finalmente, condamnarea falsificatorului. Între timp, acesta se distrase din plin pe socoteala experţilor.

La capătul unei conversaţii, Jean de Sperati ţinu morţiş să-mi dăruiască una din copiile sale după un timbru spaniol, imprimată cu negru pe o hîrtie format mare. În partea de sus a colii era o ştampilă: „Reproducerea interzisă”, iar în partea de jos, semnătura sa în creion!

Din cîte ştiu, „Confidenţele pentru experţi”, n-a apărut niciodată; în schimb la moartea sa, survenită în 1957, Speraţi a lăsat un manuscris compus din 119 pagini dactilografiate, împărţit în nouă capitole şi intitulat: „Tehnica completă a timbrelor de artă”. Aici el descria metodele şi procedeele sale. Hîrtia, de pildă, o trata cu un săpun din răşini, cu colofoniu, cu sandarac, cu mastic sau cu gumă-lac. Ca să reproducă obliteraţiile, lua mai întîi un timbru autentic, ordinar şi de valoare redusă, dar a cărui obliterare poştală era frumoasă; apoi, albea complet vigneta, prezervînd evident obliterarea; pe hîrtia devenită albă, imprima după aceea un timbru cu o valoare sensibil mai ridicată. Gumarea o realiza punînd în contact reversul timbrului cu un strat de gelatină uşor absorbantă, întinsă pe o placă de sticlă.

Am întrebat chimişti de înaltă calificare ce cred despre acest procedeu. „Sînt procedee teribil de artizanale” mi-au răspuns aceştia. Iar profesorul Ceccaldi, de la laboratorul de criminalistică, mi-a declarat:

— Sperati a trudit din greu ca să ajungă la un rezultat pe care l-ar fi putut obţine tot atît de bine recurgînd la procedee mai moderne şi mai rapide.

Mă aflam în acest punct cu mica mea investigaţie *post-mortem* cînd am aflat din ziare că Jean de Sperati cedase, cu puţin timp înainte de a muri, toate „timbrele sale de artă” şi materialul care servise la fabricarea lor, lui British Philatelic Association. *France-Soir* titrase: „Jean de Sperati a

vîndut pentru zece milioane colecţia sa de timbre false unei asociaţii filatelice engleze!” Din articol mai reieşea că falsificatorul se angajase prin contractul făcut cu societatea, să nu mai imprime timbre şi să nu iniţieze un eventual succesor în secretele sale de fabricaţie.

Dar cele 119 pagini dactilografiate ale „Tehnicii complete a timbrelor de artă”, din care personal am văzut un exemplar foto-copiat, nu reprezintă oare o deconspirare a secretelor pe care făgăduise să nu le transmită? Ah, să n-aveţi niciodată încredere în cuvîntul unui artist, chiar dacă acesta nu-i decît un falsificator!...

Mulţi ani după ultimul proces al lui Sperati, l-am chestionat pe domnul Mourgues, universal cunoscut în lumea filateliei sub pseudonimul de Miro, interesîndu-mă ce gîndea el despre Sperati şi „opera” acestuia.

— Aţi fost preşedintele Camerei sindicale a negustorilor de timbre. Aţi făcut plîngere împotriva lui şi l-aţi acţionat în Justiţie. Consideraţi că Jean de Sperati a fost un artist genial sau un vulgar falsificator?

— Era un escroc abil. După cum ştiţi, procesul pe care i l-am intentat nu a fost primul din viaţa lui. S-a apucat să vorbească despre „Reproduceri de artă” ca să contracareze reclamaţia noastră... După cum în intervalul dintre instrucţia procesului şi concluziile lui, a lansat, tot în acelaşi scop, şi sloganurile gen „Rubens al filateliei” şi „Filatelie de artă”.

— Timbrele sale erau primejdioase pentru filatelie?

— La început da, reuşind să înşele pe experţi şi pe colecţionari. Astăzi însă nu mai au nici o şansă. Nu există unul care ar putea să ne scape după un examen serios.

Pentru domnul Dubus, diplomat al Şcoalei superioare de Artă şi Manufactură, membru al Academiei de filatelie şi acreditat ca expert la procesul lui Sperati, acest personaj ocupă un loc de seamă în galeria falsificatorilor.

— Unele din falsurile lui au atins perfecţiunea în materie de reproducere, mi-a declarat el.

Iar domnul Darteyre, binecunoscutul expert, mi-a mărturisit:

— Sperati împinsese impertinenţa pînă într-acolo, încît să-l viziteze pe celebrul negustor de timbre Théodore Champion ca să-i propună... o asociere! Evident, Champion l-a dat pe uşă afară.

Maestrului Gandon, unul dintre cei mai vestiţi desenatori-gravori de timbre, i-am pus următoarea întrebare:

— Dacă, prin absurd, aţi dori să fabricaţi timbre false, cum aţi proceda?

— Iată o idee care nu mi-a venit încă, dar gîndesc că ar fi relativ uşor, exceptînd timbrele gravate care sînt practic inimitabile. Am spus relativ uşor cu condiţia ca cel în cauză să posede hîrtia potrivită şi să studieze gradul de perfecţiune al timbrului de imitat. N-aş putea să vă expun în cîteva cuvinte procedeul, dar poate că v-ar interesa să ştiţi cum l-am cunoscut pe Sperati? A venit într-o zi la mine, mi-a explicat cu ce se ocupa, şi mi-a cerut să-i scriu o prefaţă la cartea sa despre imitaţiile filatelice! Mie, cel care desenez timbre autentice emise de Stat. Omul acesta nu cunoştea complexele!

Am întîlnit-o şi pe fiica lui Jean Sperati. Am întrebat-o dacă ştie ceva de faimosul manuscris al tatălui său conţinînd toate preciziunile în legătură cu fabricarea timbrelor.

— Nu, nu l-am avut niciodată în mînă, îmi răspunse ea. În schimb, am primit o corespondenţă voluminoasă. În general, erau propuneri de asociere, de comercializare a timbrelor imitate etc. Mi se mai sugera să organizez expoziţii, să creez un „muzeu”... Mai mulţi corespondenţi mi-au propus chiar să cumpere celebrii „ochelari-lupă” ai tatii...

Un lucru e cert: pietrarul care a cioplit piatra funerară a acestui falsificator atît de meticulos, a ignorat fără doar şi poate indispensabilul respect pentru ortografie al răposatului. El a gravat:

„Aici odihneşte Jean de Sperati — 1884-1957 — crehatorul Filateliei de Artă”.

O ultimă trădare.

Falsificatorii de care am vorbit, erau nişte profesionişti, adevăraţi „tenori” ai meseriei lor. Dar nu au fost singurii care să joace pe scena acestui teatru al iluziilor. Şi aşa cum într-un spectacol vedetele sînt flancate de actori în roluri secunde, dar totuşi actori, tot aşa şi cei pe care mă pregătesc să-i evoc acum, nu au fost simpli figuranţi. Fără a fi inferiori ca talent „capetelor de afiş”, trecerea lor prin scenă a fost însă episodică, limitată doar la cîteva reprezentaţii.

Mă gîndesc de exemplu la Claude Jarret.

În vîrstă de treizeci şi trei de ani — în momentul în care am avut de-a face cu el —, Jarret era pictor şi restaurator. O înfăţişare plăcută, părul negru şi ondulat, faţa tăiată de o mustăcioară şi încadrată de un colier de barbă, totul îi conferea, într-o vreme cînd hippy-ii nu banalizaseră şi nu pervertiseră încă genul, un aer simpatic de „artist” din Montparnasse. Dealtfel, împrumutase de la boemii cartierului vivacitatea de spirit şi umorul.

Sînt adînc convins că acolo, în fundul de provincie unde trăia nici nu-i trecea prin gînd că falsurile pe care le făcea aveau să declanşeze un scandal din cele mai importante, implicînd personaje pînă atunci inatacabile. Pentru înţelegerea istoriei lui, va trebui să o iau din perioada premergătoare ultimului război.

În 1939, contele de Bellot domnea de cîteva decenii peste cele şapte sute de hectare ale domeniului său de la Val de Loire. Era unul dintre cei mai de vază castelani din

regiune. În 1941, el a închiriat domnului şi doamnei de Jarland una din micile ferme situate în apropiere de castel şi amenajate ca locuinţă. Aici, acest cuplu cu venituri modice, găsise un refugiu ce părea demn de trecuta sa condiţie. Doamna de Jarland fu angajată guvernantă la castel. Pe atunci avea treizeci şi opt de ani şi era o femeie drăguţă. Contesa de Bellot murise de puţin timp. În scurtă vreme, oamenii de prin partea locului începură să zică că doamna de Jarland se purta de parcă ar fi fost ea castelană...

Ei mai povesteau, dar poate numai ca să dea intrigii culori şi mai romaneşti, că în lungile seri de iarnă locatarii castelului jucau cărţi şi că domnul Jarland pierdea în favoarea contelui şi bruma de avere ce-i mai rămăsese. Înglodat într-o mizerie definitivă, soţul sfîrşi prin a muri. Văduva lui, frumoasa doamnă de Jarland, se mută la castel lîngă conte. Ferma în care locuiseră deveni iarăşi liberă pentru închiriat.

Un tînăr pictor, pe nume Claude Jarret petrecu acolo cîteva weeek-end-uri împreună cu soţia şi copilul său, izbutind s-o cucerească pe doamna de Jarland. Aceasta, îl prezentă contelui de Bellot. O săptămînă mai tîrziu, pictorul îşi instala şevaletul în parcul castelului. Luna următoare, sosi însoţit de astă dată de cîţiva prieteni, pe care doamna de Jarland îi găsi „pitoreşti”. Prietenii erau de diverse naţionalităţi. Toată această lume tînără, agitată şi exuberantă trezi somnolentul castel spre uluirea ţăranilor din jur.

La început amuzat, contele fu în curînd sătul pînă peste cap. Boemii aceştia îi tulburau liniştea; nu-i mai convenea să le finanţeze chefurile şi pînă la urmă refuză să-l mai întreţină pe Claude Jarret, pictoraşul care îi devenea din ce în ce mai antipatic.

Aceeaşi cronică locală pretinde că, în acel moment critic, doamna de Jarland ar fi descoperit în talentul de desenator al protejatului său posibilitatea de a-şi reface averea. Ea l-a

pus să copieze o serie întreagă de tablouri plagiind maeştri celebri. Contînd pe sprijinul unor prieteni parizieni ea se însărcină să vîndă pînzele pictate la castel. La Paris, se adresă unui editor cunoscut care o trimise la un reputat negustor de tablouri. Dar doamna comise imprudenţa ca propunîndu-i dintr-un foc patru tablouri de Gauguin, să vrea să prindă într-o plasă mică peşte mult şi mare.

Negustorul fu surprins (în forul său interior) de această ofertă; în primul rînd pentru că patru Gauguin deodată înseamnă mult, iar ca procedeu, neobişnuit; în al doilea rînd, pentru că nu ştiuse niciodată să fi existat vreo colecţie a contelui de Bellot. Examină mai îndeaproape tablourile şi căpătă certitudinea că e vorba de falsuri. Fără să se îndepărteze de curtoazia sa profesională, la care se adăugau menajamentele şi amabilitatea datorate unei doamne recomandate de către un prieten comun, el o invită să consulte un expert spre a obţine un certificat de autenticitate indispensabil vînzării.

Aşa stăteau lucrurile cînd am fost pus la curent şi cînd a început ancheta.

Cei patru „Gauguin” au fost confiscaţi la Paris; în etapa următoare am plecat la Val de Loire ca să îndeplinesc misiunea ce-mi fusese încredinţată de către judecătorul de instrucţie.

Drumul la ţară a fost, firește, cît se poate de plăcut. Dar odată parcurs urmează dificultăţile. După ce trecurăm de impozanta poartă de fier de la intrarea domeniului şi urcarăm serpentinele unei mici şosele particulare, maşina noastră se imobiliză în faţa portalului castelului. Lătrăturile furioase ale unui cîine care ne întîmpină nu făcură să iasă pe nimeni. Reuşirăm totuşi să ajungem pînă la uşă cînd ea se deschise făcînd loc unui om în vîrstă.

Mă prezentai.

— Comisar principal Isnard de la Siguranţa naţională.

La rîndul său, domnul în vîrstă se prezintă:

— Conte de Bellot. Ce doriţi?

Tonul fusese rece.

— Am dori să vorbim cu doamna de Jarland, spusei eu cît se poate de politicos.

— Doamna de Jarland se află în serviciul meu, răspunse contele. Pot afla ce doriţi de la dînsa?

Din rece, primul contact se transformase în glacial. Nu era un început fericit, dar mă hotărîi să manifest un spirit conciliant.

— Vă voi spune domnule, dar aş dori ca doamna de Jarland să fie de faţă. Presupun, dealtfel, că sînteţi la curent?

Contele îmi afirmă că habar n-are de ce ar putea să fie vorba. Cu toate acestea, văzui mijind o uşoară nesiguranţă în atitudinea sa, pînă atunci casantă. Murmură ceva în genul „vă rog să aşteptaţi cîteva clipe”... şi dispăru trăgînd uşa după el. Furăm nevoiţi să-l aşteptăm. Destul de mult, cum mi se păru mie. Se pregătea să organizeze şi să reziste unui asediu? S-o şteargă cu cucoana?

Nu, reapăru împreună cu ea.

După ce se consumă, pentru a doua oară, ritualul prezentărilor, dădui citire comisiei rogatorii care ne permitea să percheziţionăm. Castelanul avu reacţia „stăpînului la el acasă”, reacţie care nu mă surprinse de fel venind de la un personaj plin de morgă ca dînsul. Crezui însă că parlamentînd, pe cît de politicos pe atît de ferm, îl voi face să înţeleagă cum stau lucrurile. Zadarnic. Contele se crispă şi ajunse pînă-ntr-acolo, încît ne spuse refuzul său categoric de a ne lăsa să pătrundem înăuntru:

— Aici, domnule, e domiciliul meu! Doamna de Jarland nu posedă aici nici un tablou! Mă opun acestei vizite...

Lectura comisiei rogatorii o făcuse, iniţial, pe doamna de Jarland să-şi piardă din ifose, auzindu-l însă pe conte, ridică din nou nasul. Presupun că ne şi vedea alungaţi ca nişte ţopîrlani, cu dulăul muşcîndu-ne de călcîie.

În realitate, ne retraserăm demni. Obligat fiind de obstrucţia încăpăţînată a contelui, luai legătura cu jandarmeria locală.

— Cum? se miră comandantul brigăzii. Trebuie să percheziţionaţi la conte? Ah, ce istorie! Se opune? Bineînţeles, e un om de vază aici la noi! exclamă el.

Îi explicai că nu ceream intervenţia directă a oamenilor săi, ci doar luarea unui „contact" cu intratabilul conte, tocmai pentru a se evita această măsură extremă. Comandantul înţelese şi telefonă la castel. Argumentele sale se dovediră eficace. Decît să-i vadă pe jandarmi vîrîndu-şi nasul în treburile sale, nobilul senior preferă să mă lase să-mi îndeplinesc misiunea.

Percheziţia se dovedi chiar mai probantă decît mi-o închipuisem. Pe pereţii din saloanele castelului descoperii o impresionantă „colecţie": alţi patru Gauguin, cîţiva Jongkind, Vlaminck, Modigliani, Rouault, Monet, Teniers, Corot, Sisley, Guardi, Picasso, Matisse, Renoir, Degas, Pissarro. Toate false. Convingerea mi-o făcui din cîteva aruncături de ochi. Apoi, remarcai o pînză, cu aparenţe mai modeste, inspirată vizibil după Van Gogh, dar „nesemnată" care-mi atrase curiozitatea în mod special. Fusese pictată recent.

— Un Van Gogh? O întrebai pe doamna de Jarland.

— Asta un Van Gogh? E un tablou fără importanţă, pictat de un prieten, replică ea.

Răspunsul acesta — „pictat de un prieten" — fu pentru mine firul Ariadnei. Acum nu-mi rămînea decît să-l ţin zdravăn în mînă. Cine este acest prieten? Cu răbdare din întrebare în întrebare, am dobîndit certitudinea că „prietenul" era chiar autorul tuturor falsurilor descoperite.

L-am găsit în orăşelul reşedinţă de plasă, unde-şi avea atelierul. Era Claude Jarret. L-am întrebat dacă poate să ne confirme spusele doamnei de Jarland. După cîteva reticenţe, uşor depăşite, ne declară:

— Ca să-i fac plăcere doamnei de Jarland şi drept mulţumire pentru faptul că îmi împrumutase casa, i-am dăruit vreo zece pînze; sînt, recunosc, copii după Modigliani, Gauguin, Rouault etc., făcute după reproduceri din diverse volume de artă. Nu mi-a trecut o clipă prin minte că doamna le va oferi spre vînzare şi încă unui mare negustor parizian.

Cazul stîrni oarecare vîlvă în regiune. Trimisul special al unui mare ziar de seară, îşi începea astfel articolul din pagina întîi: „De douăzeci şi patru de ore, la conacele şi fermele din B..., şi din împrejurimi, nu se mai vorbeşte decît despre scandalul cu falsele tablouri ale unor maeştri...”.

N-am putut însă nici confisca, nici lua cu mine falsurile din colecţia castelului; comisia rogatorie eliberată de judecătorul de instrucţie nu-mi permitea. A trebuit să mă mulţumesc, pînă una alta, cu întocmirea unei liste. Apoi, i-am prevenit pe contele de Bellot şi pe doamna de Jarland, că picturile nu trebuie să părăsească castelul, spre a putea fi prezentate la cererea justiţiei sau a poliţiei.

După cîteva zile, am revenit la castel posesor al unui nou mandat care-mi permitea confiscarea.

Nici unul din tablouri nu se mai afla pe pereţi!

Arătîndu-i lista întocmită în prezenţa celor interesaţi, am întrebat:

— Unde sînt?

— Le-am ars, răspunse baroana de Jarland.

— Pentru ce?

— Nu-mi mai plăceau, pretextă ea.

Am rămas interzis. Niciodată în viaţă nu văzusem un traficant de false tablouri — şi cu atît mai puţin un amator — care să se debaraseze într-un mod atît de radical de corpul delict. Evident, o astfel de sustragere în cursul procedurii desfiinţa dovezile şi permitea contestarea „expertizei” noastre şi a constatărilor făcute.

Din fericire, rămăseseră cele patru false Gauguin-uri confiscate la Paris, suficiente pentru o inculpare.

De ce fusese poreclit uriaşul acesta blînd şi glumeţ, deseori întîlnit prin piaţeta Vavin, „Bătrînul caiman”? Fără îndoială, fusese botezat aşa la începutul şederii sale la Paris, atunci cînd tocmai debarcase din insula sa subtropicală. Debutase ca vînzător de banane în Hale, banane pe care, se zice, că le primea de la taică-su, plantator în Insulele Canare. Negoţul acesta îi asigurase o situaţie îndeajuns de prosperă, pînă în ziua în care, apucat de demonul Artei, îşi cheltuise întreaga avere. Cînd îşi făcu apariţia în Montparnasse — era în 1939, deci cu puţin timp înainte de război, — din tot trecutul său nu se cunoştea decît această latură legendară.

Prin anii '50, Oscar Rodriguez — acesta era numele său, saurienii îi dăduseră doar porecla — era socotit ca fiind un pictor suprarealist. Picta între două serate mondene sau boeme. Renunţă la bananele sale cu coaja colorată din momentul în care se apucă să frecventeze Luvrul. Execută acolo o serie de copii pe care le expedie în insulele sale natale. Apoi, povestea el amuzîndu-se copios, vînduse nemţilor, în timpul ocupaţiei, pînze de Miro şi Tanguy... fabricate de el. Unele din aceste „opere” se găsesc şi astăzi prin diverse colecţii importante de dincolo de Rhin. Se pare că nimeni n-a remarcat neautenticitatea lor. Aşa stînd lucrurile, Oscar Rodriguez, zis şi „Bătrînul caiman”, n-a avut niciodată neplăceri. Dobîndise o tehnică suficientă ca să poată imita maeştri din trecut şi moderni. Mai abil şi cu mult mai şmecher decît Claude Jarret, el se consacra acestor activităţi atunci cînd nu anima cu pălăvrăgeala sa plină de haz serile montparnassiene.

Abia în 1956 atenţia noastră se concentră asupra lui. În acea vreme eram în căutarea autorului unui fals Picasso. Reclamantul ni-l descrisese şi precizase că pînza respectivă

îi fusese înmînată într-o cafenea din Montparnasse. Nu ştia nici numele, nici adresa vînzătorului. Cunoştea doar prenumele: Juan. Interpelat, Oscar nega energic că ar fi „Juan”, vînzătorul falsului Picasso. Reclamantul putea el să susţină sus şi tare că e vorba de aceeaşi persoană, nici o dovadă materială nu ne permise pe atunci să-l prindem cu mîţa în sac pe „Bătrînul caiman”.

Nu mai auzirăm de el pînă în 1959 cînd primii din partea unui mare colecţionar parizian o scrisoare prin care acesta îmi cerea sfatul în legătură cu o problemă care îl preocupa foarte tare, şi anume cum s-a putut ca patru din tablourile sale, indubitabil autentice, să devină false? Geneza acestui mister se rezuma la următoarea poveste:

Colecţionarul poseda vreo zece opere de Picasso; patru dintre ele se aflau pe pereţii vilei sale de pe Coasta de Azur, unde nevasta sa se ducea adesea. Odată cu ea, invita şi o serie de prieteni artişti, printre care şi pe „Bătrînul caiman”, uneori pentru şederi prelungite.

În 1958, unul din cei patru Picasso din această casă fu împrumutat unei expoziţii organizată la Arles de Sir Douglas Cooper, fostul ambasador al Marii Britanii în Franţa. După închiderea expoziţiei, pînza îşi reluă locul în vila proprietarului.

După un oarecare timp, colecţionarul ceda unui american un alt Picasso. Nu se scurse nici o lună şi cumpărătorul de dincolo de Atlantic îi returna tabloul, precizîndu-i că e fals, întrucît originalul, după ce trecuse prin mai multe mîini, se afla în prezent... în Elveţia! Cum, prin ce scamatorie, acest Picasso irefutabil autentic la origine, se transformase într-o vulgară copie?

Mai mult, se dovedi că nu e singurul; expertiza cerută imediat stabili că toate cele patru Picasso-uri din vila de pe Coasta de Azur nu sînt originale!

Îmi rememorai atunci cazul acelui fals Picasso care ne pusese odată, — dar în van — în prezenţa „Bătrînului

caiman”. Mă gîndii la el, prin cea mai firească asociaţie de idei, întrucît personajul reapăruse, în chip de musafir, într-o vilă unde patru opere aparţinînd aceluiaşi pictor deveniseră centrul unei noi afaceri de falsuri.

Colecţionarul îmi scria, dînd dinainte răspuns întrebărilor mele: „Oscar Rodriguez avea o predilecţie să copieze operele altor artişti...”

Aşa era, dar de interogat nu-l mai puteam interoga, pentru că, adăuga colecţionarul: „Oscar Rodriguez a decedat subit în urmă cu un an”.

Pînă la urmă, misterul acestei substituţii se lămuri destul de lesne prin mărturiile prietenilor care beneficiaseră, odată cu Rodriguez, de ospitalitatea colecţionarului, ca invitaţi ai vilei de pe Coasta de Azur. Pur şi simplu, „Bătrînul caiman” copiase tablourile în absenţa amfitrionilor. Apoi, le înlocuise pe cele autentice cu falsurile sale, şi le vîndu pe primele. Aşa se plătise pezevenghiul de generozitatea binefăcătoarei sale.

Nu mai era nimic de făcut, falsificatorul-hoţ fiind mort. M-am limitat să semnalez furtul autenticilor Picasso persoanelor — negustori, colecţionari etc. — eventual interesaţi, pentru cazul în care le-ar vedea circulînd.

Soţia colecţionarului parizian îi povesti lui Picasso păţania sa. Acesta îi răspunse cu umorul său binecunoscut:

— Trebuie să fi fost, cu siguranţă, mai nostime decît ceea ce fac eu!

Această istorie de tablouri autentice prefăcute în falsuri, îmi aminteşte de o alta povestită de expertul André Schoeller.

După ce apucase să-şi dea avizul în legătură cu o pînză de Renoir ce figura într-o colecţie pariziană, destul de bogată, el socoti că totuşi pictura respectivă era apocrifă. Moştenitorii proprietarului acestei colecţii izbucniră atunci în proteste indignate. Ei afirmau că pînza nu putea fi un fals

de vreme ce o văzuseră dintotdeauna atîrnată pe perete, la început în casa bunicilor, apoi într-aceea a părinţilor. În plus, figurase întotdeauna pe listele de succesiune autentificate de notariat.

Şi totuşi, tabloul era fals. Ce se întîmplase?

Răspunsul se află după lungi şi perseverente cercetări. Cu cîţiva ani înainte de moarte, proprietarul avusese nevoie urgentă de bani. Hotărî să se despartă de tablou; dar ca să salveze aparenţele, făcu, înainte de vînzare, o copie pe care o atîrnă pe locul originalului...

Există şi istoria colecţionarului care cumpărase un Courbet al cărui unic defect consta în faptul că nu era semnat. Omul vru să aibă cugetul curat, fapt pentru care îl arătă la mai mulţi experţi. Cu toţii fură unanimi: pînza era indubitabil de mîna maestrului din Ornans. Pesemne, pictorul nu-l semnase dintr-o pură întîmplare. Liniştit şi totodată fericit, colecţionarul păstră tabloul. După o vreme însă, avu nevoie de bani; hotărî atunci să-l vîndă sperînd, pe bună dreptate, să capete un preţ bun. Cei interesaţi examinară tabloul şi:

— Da, sigur, e un Courbet foarte frumos. Dar ce păcat că nu e semnat!

Zadarnic încercă vînzătorul să-şi convingă clienţii că, de vreme ce toată lumea era de acord că pînza e autentică, faptul că era sau nu semnată nu prezenta nici un fel de importanţă. Oamenii nu puteau fi convinşi...

Nu era asta o culme a paradoxului? În timp ce nenumărate mîzgălituri se vindeau numai şi numai datorită unei semnături abuziv înscrise într-un colţ, aceasta, care era una *autentică,* rămînea fără cumpărător! Un Courbet de asemenea valoare *trebuia* să poarte semnătura maestrului. Din acest cerc vicios nu se putea ieşi.

Sătul să tot audă, de fiecare dată cînd prezenta tabloul unui amator, formulîndu-se acelaşi reproş, colecţionarul acesta de o scrupuloasă cinste, luă atunci prima şi singura

decizie, a cărei simplă idee o refuzase întotdeauna: aceea de a aplica, cu propria-i mînă, semnătura lipsă. La urma urmei, îşi spunea el auto-liniştindu-se, de vreme ce opera e autentică, actul semnării nu reprezintă decît o simplă omologare a adevărului.

Caligrafie deci, cît se pricepu el mai bine, numele lui Courbet şi scoase din nou tabloul la vînzare. Clienţii se prezentară, dar vînzarea nu izbutea să se perfecteze, fiindcă deşi admiteau că e vorba de un autentic Courbet, cunoscătorii obiectau:

— De acord, tabloul dumneavoastră pare autentic, dar semnătura în schimb, e evident falsă!

Din cîte ştiu, tabloul acesta n-a fost niciodată vîndut.

Cît despre mine, nu puteam totuşi să-i suflu la ureche acestui colecţionar, model de probitate: „Încredinţaţi-l unui falsificator.... Asta o să ştie cum să-l plaseze la iuţeală..

Dacă am schiţat aceste portrete de falsificatori — printre mulţi alţii pe care i-am cunoscut, mari sau mici, profesionişti sau ocazionali — n-am făcut-o din plăcerea exclusivă a unor istorioare nostime. Încă de la început de tot, mi-am dat seama că nu doresc de fel să fiu un „sticlete empiric”, ci un soi de „clinician” al delictului. Hotărîsem să devin un specialist instruit, în permanenţă preocupat de îndatoririle mele şi conştient de limitele drepturilor mele de poliţist. Această preocupare m-a incitat să-mi pun tot felul de întrebări de ordin psihologic. În multitudinea şi diversitatea cazurilor întîlnite, printre motivările falsificatorilor de diferite specialităţi, am întîlnit întotdeauna numitori comuni.

Cum era şi firesc, observaţiile mele s-au aplicat în primul rînd metodelor lor „de muncă”; adesea ele sînt revelatoare, atît pentru determinarea mecanismelor mentale ale autorilor, cît şi pentru stabilirea elementelor care le-au condiţionat.

De cîte ori eram întrebat: „Cum lucrează falsificatorii, în ce fel îşi plasează marfa”, simţeam că interlocutorii aşteaptă ca eu să le vorbesc despre „gang-urile” de pictori, copişti şi plagiatori organizaţi după tipicul bandelor de traficanţi de drog sau jefuitori de castele.

Ei bine, nu, nu există gang-uri ale falsificatorilor. Această particularitate se explică lesne: e imposibil de imaginat un grup de pictori reuniţi într-un atelier secret, dedîndu-se la operaţiunile lor ilicite. Şi nici n-am întîlnit vreun „creier” care să dirijeze o echipă de falsificatori şi să se însărcineze cu plasarea producţiei acestora. Ca să admitem aşa ceva, ar trebui să presupunem că acest „mare patron” ar avea comenzi de la numeroşi cumpărători sau că ar putea să vîndă falsurile într-un timp destul de scurt. Atunci însă ar trebui să rezolve problema stocajului, pe care vînzarea bucată cu bucată n-ar face decît s-o complice. Or, treaba n-ar mai fi rentabilă. Confecţionarea tablourilor false nu se compară cu fabricarea de bani falşi.

Ca atare, falsificatorul operelor de artă este, prin definiţie, un solitar. Din punctul de vedere al comportamentului social şi psihologic, lucrul acesta îşi are importanţa sa.

Toţi falsificatorii pe care i-am cunoscut, lucrau independent, fiecare după posibilităţile sale, la adăpost de privirile indiscrete, circumspecţi chiar şi atunci cînd era vorba de anturajul lor apropiat.

— Soţia mea nu cunoştea nimic în legătură cu activităţile mele, declarase Van Meegeren, autorul falşilor Vermeer.

R.... se încuia în atelierul său interzicînd accesul pînă şi mamei sale cu care locuia împreună.

S.... picta tablourile lui false într-o cameră de hotel. Se instala seara în faţa şevaletului şi lucra toată noaptea, pînă a doua zi la amiază. Apoi cu tabloul sub braţ, protejînd culorile încă proaspete cu ajutorul unei foi de placaj ţinute la distanţă de nişte dopuri tăiate pe jumătate şi fixate pe

şasiu, pleca să livreze marfa asociatului care se însărcina cu revînzarea ei.

Restauratorii-falsificatori, „cosmeticieni” ai vechilor pînze din care făceau „autentice capodopere” îşi comercializau producţia direct, fără să mai treacă prin intermediari. Am găsit la unul din ei într-o zi dovada certă a vinovăţiei sale sub forma următoarei scrisori provenind de la un negustor „la negru”: „...Cred că prin modificarea prim-planurilor, prea «moderne», întunecarea frunzişului şi o limpezire, prin tonuri neutre, a cerului (albastrul original e prea intens), pînza aceea olandeză va deveni un Hobbema cît se poate de acceptabil... Contez pe nedezminţitul dumneavoastră talent în materie şi voi veni săptămîna viitoare să văd rezultatul...”

În istoria falsului artistic e cunoscut cazul pictorului Slomezniski, imitator al lui Courbet; acesta lucra la comandă şi n-avea deci nevoie de asociaţi pentru plasarea „mărfii”. În februarie 1878 doctorul Paul Collin îi scria: „...şi mai ales, faceţi în maniera lui Courbet, iar dacă puteţi sa copiaţi originalul pe care vi l-a oferit, cred ca aş putea găsi cu uşurinţă un cumpărător.”

Un negustor de tablouri instalat pe Park-Avenue din New York fabrica chiar el picturile pe care le vindea. Activitatea sa de falsificator fu cunoscută la Paris abia în ziua în care un industriaş american sosi în Franţa ca să obţină confirmarea autenticităţii unui Derain pe care îl cumpărase de la acest negustor.

Cazul mai sus pomenit, ca şi multe altele, mi-au întărit convingerea că aptitudinile cerute pentru a fi un „bun” falsificator, diferă întru totul de cele reclamate pentru a fi un „bun” vînzător de falsuri. Ba mi se par chiar incompatibile. Ca cineva să picteze „în maniera lui...” presupune un anume talent artistic, în vreme ce comerţul fraudulos impune mai degrabă cunoaşterea pieţei şi

capacitatea de a te strecura printre reglementările legale în aşa fel încît să nu fii prins.

Lucrînd de unul singur, tehnica falsificatorilor este, prin forţa lucrurilor, artizanală; imaginaţia lor fertilă, dexteritatea lor adesea incredibilă şi sensul infinit al improvizaţiei, fac ca întocmirea unui repertoriu exhaustiv al procedeelor folosite să fie practic imposibilă. Există totuşi anumite mijloace ce le sînt comune.

Aşa stau lucrurile în cazul picturilor vechi, unde dificultăţile întîmpinate sînt mai mari decît într-acela al picturilor moderne, din pricina suportului folosit, lemn sau pînză. Idealul ar fi un lemn sau o pînză de epocă, sau în cel mai rău caz dintr-o perioadă foarte apropiată celei în care a trăit pictorul care urmează a fi imitat. Un panou de lemn din secolele al XV-lea sau al XVI-lea nu poate proveni decît, fie de la un tablou deja pictat, dar de către un autor necunoscut (ceea ce constituie un avantaj), fie de la un tablou care din pricina îmbătrînirii sale excesive nu mai reprezintă un subiect descifrabil şi apt de restaurare. E necesar deci ca opera respectivă să fie fără valoare; recuperabil e doar suportul urmînd a fi utilizat pentru realizarea falsului. După cum se vede trebuiesc reunite multiple condiţii; cum nu întotdeauna există această posibilitate şi ştiind că un găgăuţă neavizat n-o să-l cerceteze chiar atît de atent, falsificatorul va folosi un lemn mai mult sau mai puţin vechi.

Cu prilejul unei afaceri în care ne-am trezit în prezenţa a două picturi pe lemn identice, dar deţinute de doi cumpărători diferiţi, am descoperit utilizarea unui procedeu teribil de ingenios. Toată problema era să se ştie care dintre cele două panouri este cel bun. Mai era şi întrebarea dacă nu cumva maestrul pictase el însuşi o replică la original.

Expertiza a stabilit că unul din cele două tablouri e dubios, fără a putea însă afirma că e fals, întrucît lemnul folosit ca suport era perfect de epocă. Ce se întîmplase?

Examinînd cu şi mai multă atenţie panoul suspect, s-a observat că e mai puţin gros decît panourile similare, iar suprafaţa sa, mai lisă, părea mai puţin atacată de timp decît cea a panoului geamăn.

Se recurse atunci la obişnuita — în asemenea cazuri — reconstituire a *pedigrée*-ului, refăcîndu-se filiera succesivilor proprietari ai celor două tablouri. Şi astfel se ajunse la soluţia problemei; ea era evidentă, dar ne scăpase nouă: falsificatorul tăiase cu ferăstrăul, în secţiune longitudinala, panoul autentic, vechi, pe care fusese pictată opera originală. Apoi, copiase pe faţa celui de al doilea panou astfel obţinut, subiectul de pe primul. În felul acesta se afla în posesia a două opere: una perfect autentică — pictură şi lemn de epocă — cealaltă avînd autentic doar suportul.

În cazul picturilor pe pînză, falsificatorul caută pînze vechi dar lipsite de valoare, de pe care şterge subiectul existent şi repictează altceva. Celebrul Van Meegeren a utilizat pînze din secolul al XVII-lea decapînd de pe ele stratul superior al picturii şi menţinînd doar crachelurile lăsate de timp pe care le-a „completat” cu tuş.

În cazul pînzelor recente, e nevoie de o mare abilitate şi de utilizarea anumitor procedee pentru a se obţine învechirea artificială.

— Eu unul folosesc zemuri şi verniuri galbene, mi-a destăinuit falsificatorul Barbier. După aceea expun pînza la soare. Razele lui dau pînzei o patină ce pare a fi cea a timpului.

Aşa cel puţin credea el, căci falsurile sale nu i-au indus în eroare pe experţii calificaţi.

Folosirea culorilor, care să dea iluzia că sînt de epocă, pune o altă problemă. În ciuda tuturor eforturilor depuse de

falsificatori de a le recompune ei înşişi, prin procedee chimice, rezultatele sînt, în general, negative. Experţii dispun de mijloace moderne — mijloace despre care voi vorbi ceva mai tîrziu — capabile să detecteze înşelătoria. Acesta e motivul pentru care falsificatorii avizaţi nu-şi prea bat capul cu problema culorii, ci se străduie doar să dea aspectului exterior al tablourilor un aer de vechime, folosind tonuri sumbre şi accentuînd crachelurile.

Ca să imite jegul ce se încrustează într-un tablou, un restaurator folosea apă colorată uşor cu sepia. El umezea cu această soluţie perii unei periuţe şi apoi, trecînd rapid cu degetul peste ei, împroşca tabloul cu minuscule picături de apă negricioasă. Ai fi zis, după aceea, că generaţii întregi de muşte şi-au lăsat pe pînză murdăria!

Dacă e vorba de opere moderne, sarcina falsificatorului e mult uşurată, pentru că pînze şi culori pot fi găsite în mod curent în comerţ. Reproducerea subiectelor, parţial sau în totalitatea lor, va fi deci mai lesnicioasă. E mult mai uşor cel puţin din punct de vedere grafic, să reuşeşti un Utrillo sau un Picasso, decît un Rubens. Volumele de artă, abundent ilustrate cu reproduceri în culori, îngăduie plagiatorului să aibă sub ochi modelul dorit.

Odată tabloul terminat, falsificatorul nu trebuie decît să aplice o semnătură, această faimoasă semnătură care este, pentru profani, sinonimul autenticităţii. Imitarea unei semnături originale e o joacă de copil. Acesteia i se mai poate adăuga eventual şi o plăcuţă, uşor de confecţionat sau de comandat, unui rămar. Pe ea se va scrie numele autorului plagiat: „Dufy”, „Matisse”, mă rog la alegere... Pe spatele pînzei falsificatorul poate să mai înşire niscaiva inscripţii eliptice, care şi ele îi impresionează grozav pe naivi: „licitaţia X”, „galeria Y”, „expoziţia Z”, şi cărora li se pot alătura — sau nu — peceţi nobiliare, diverse ştampile, sigla unor colecţii.

În cazul desenelor, pastelurilor, cărbunelui, gravurilor, plagiatorii se folosesc de o hîrtie mai mult sau mai puţin veche. Am văzut, de pildă, pagina de gardă a unor cărţi vechi smulsă ca să slujească drept suport unor imitaţii după desenele lui Fragonard.

Hîrtia de fabricaţie recentă, poate fi îmbătrînită artificial, fie afumînd-o uşor, fie tratînd-o cu anumite produse chimice sau şi mai simplu, cu coajă de nucă, zaţ de cafea, zeamă de cicoare sau ceai aplicate uşor şi cu îndemînare. Hîrtia mai poate fi zgîriată, lustruită, sau patinată. Am avut în mînă nişte falsuri după desenele lui Jacques Callot şi l-am întrebat pe cel care le imitase atît de bine, cum a obţinut aspectul acesta de hîrtie veche scoasă la iveală din zăcătoarea de mult uitată a unui pod.

— Am tamponat foile de hîrtie cu un burete îmbibat în apa, şi apoi le-am frecat delicat cu praf, îmi răspunse el.

Falsificatorul mai poate folosi şi un alt procedeu: peste o gravură veche se aplică o foaie de hîrtie „învechită”; apoi, foile aşezate una peste alta, sînt băgate sub presă. Rizurile gravurii impresionează hîrtia virgină dîndu-i un anumit relief. Nu rămîne decît să se tragă contururile cu creionul. Pentru depistarea acestor reproduceri Charles Oulmont sfătuia: „Priviţi sensul umbrelor. Datorită fenomenului de inversiune, umbrele se prezintă de la stînga la dreapta, în timp ce artiştii le fac, exceptînd cazul că sînt stîngaci, de la dreapta la stînga”.

Există falsificatori cultivaţi, care înainte de a se apuca de copierea unui maestru, îi studiază cu atenţie opera. Aceştia nu vor fabrica niciodată acuarele semnate „Monet” deoarece ştiu că artistul n-a făcut niciodată aşa ceva. Majoritatea însă a profitorilor abuzivi ai operelor altora, nu strălucesc prin cultură. Iată ce mi-a povestit într-o zi Paulémile, fiul lui Pissarro:

— Mi s-a prezentat odată o „Vale a Eptului” semnată cu numele tatălui meu. Fusese pictată pe un panou din fibră

aglomerată de lemn. Singurul lucru pe care falsificatorul îl ignorase era faptul că în 1903 cînd a murit tata, materialul acesta nu exista!

Mai de mult, am scris pentru o revistă franceză un studiu asupra psihologiei falsificatorilor, plasîndu-i tocmai în acest context ţinînd seama de habitudinile, procedeele şi metodele care le condiţionează existenţa. Timpul care a trecut de atunci n-a modificat întru nimic concluziile mele.

După părerea mea, motivarea primordială a celor care contrafac, copiază, plagiază, imită şi falsifică este — ca şi în cazul celor care escrochează bătrînele rentiere sau se dedau la fraude bancare — cupiditatea. Să cîştigi bani uzurpînd renumele unui creator — sau al unui produs — constituie un mobil vechi de cînd lumea. Aşa de pildă, cînd viticultorii gali fabricau, cu un secol înainte de era noastră, amfore de vin romane şi gravau pe dopuri sigiliile „originale" ale licorilor napolitane, ei nu făceau altceva decît să caute să profite de o reputaţie gata stabilită. La fel şi şmecherul felah care i-a vîndut profesorului norvegian Berg, din Kristiania, un sarcofag egiptean confecţionat din mucava împreună cu mumia respectivă (care nu era decît o momîie făcută din împletitură de răchită, acoperită apoi cu feşe), nu făcea altceva decît să exploateze o lucrativă pasiune pentru antichităţi.

„Tablourile sînt adevărate lingouri de aur, nu există achiziţie mai bună. Le puteţi vinde cînd vreţi şi la preţ dublu". Cui aparţin aceste cuvinte? Unui negustor, unui comisar-estimator recent intervievat? Nu. Autorul lor este domnul de Coulanges care o sfătuia astfel de Madame de Sevigne într-o scrisoare adresată acesteia în august 1675.

După cum se vede, încă de demult specula a fost adesea principala raţiune a cumpărării unei opere de artă. Nu are nici un fel de importanţă, dacă cutare sau cutare operă place, important e să fie cotată „scump". Aşa stînd lucrurile, se vor găsi întotdeauna indivizi — traficanţi,

falsificatori etc. — care să gîndească în funcţie de aceste date. Ei îşi spun că şi cîştigurile lor vor creşte simultan cu mareele bursei *oficiale* a operelor de artă. Cum să nu fi „stimulat” cînd afli că o pînză de Cézanne „Mere şi biscuiţi” a fost vîndută în 1952 la licitaţia Cognacq cu 30 milioane franci (vechi)? Cum să nu te apuce ameţeala cînd ştii că „Terasa de la Sainte-Adresse” a lui Claude Monet, care fusese vîndută cu 400 franci în 1887, a fost cumpărată cu 55 de mii franci în 1926 şi revîndută la Londra cu 7 milioane de franci (noi) la 2 decembrie 1967 de către reverendul Pitcairn de la Foundation Beneficia de Bryn Athyn (Statul Pennsylvania, SUA) căreia îi aparţinea?

Aflăm din presă că portretul lui „Jusu de Pareja” al lui Velázquez a devenit cel mai scump tablou din lume: el a fost vîndut în noiembrie 1970, la New York de către marele negustor Alec Wildenstein pentru suma de 30 de milioane franci (noi). Aş putea multiplica la infinit exemplele acestei năucitoare escalade a preţurilor.

Dacă este adevărat că circumstanţele date incită pe anumiţi pictori lipsiţi de har, dar dotaţi cu talent de copişti, să-şi spună: „sînt capabil să adun fărîmituri mari de la acest ospăţ, hai să profităm!”, nu trebuie să deducem că aceştia se şi îmbogăţesc întotdeauna. După cum s-a văzut, meseria aceasta comportă riscuri serioase, iar o a doua concluzie — contrară primei — e că falsul nu-l poate hrăni pe falsificator.

Aşa stînd lucrurile, să fie oare anulată invitaţia de a face falsuri? Nicidecum, pentru că în angrenajul motivării psihologice a falsificatorului, intra şi alte elemente. Iar primul dintre ele este *orgoliul.*

În istoria falsurilor de artă abundă exemplele artiştilor înăcriţi, stăpîniţi de ideea că n-au fost recunoscuţi şi convinşi de faptul că posedă o valoare cel puţin egală cu cea a marilor lor contemporani. În legătură cu asta am reamintit cazul olandezului Van Meegeren care a pictat Vermeeri ca să se răzbune împotriva criticilor ce au refuzat

să-l remarce. Dar cu mult înaintea lui a existat în secolul al XVI-lea, Luca Giordano, imitator abil al tuturor stilurilor epocii sale. Într-o zi, stareţul mînăstirii Neapole l-a provocat să egaleze arta lui Dürer. Pus la ambiţie, Giordano pictă o „Adoraţie a magilor" pe care stareţul o crezu ca aparţinînd penelului maestrului german şi pe care o cumpără ca operă autentică spre încîntarea falsificatorului!

Am amintit şi de cariera lui Jean de Sperati, care dincolo de beneficiul pe care-l realiza din imitarea extrem de abilă a timbrelor de colecţie, vroia mai ales să-şi bată joc de experţi şi să pozeze în „fondator al filateliei de artă". Ceea ce l-a animat pe André Mailfert, atunci cînd a inventat o Şcoală... a ebeniştilor de artă, a fost deopotrivă setea de cîştig şi orgoliul. A denumit-o „Şcoala de pe Loire", i-a dat şi un şef, pe care l-a botezat Jean-François Hardy, numai şi numai ca să demonstreze că e un profesionist al imitaţiei, talentat, capabil să inducă în eroare pe cei mai renumiţi cunoscători! A publicat, sub egida „Atelierele de Artă André Mailfert" o broşurică ilustrată cu reproduceri după desenele vechi ale „maestrului Hardy", broşurică a cărei difuzare i-a adus, după cum pretinde, încă din primul an — adică 1929 — *comenzi în valoare de 3 milioane de franci*!

În afara cupidităţii şi a orgoliului, mobilul cel mai des întîlnit la cei ce se află la periferia artei, provine din sentimentul *neputinţei* de a crea ceva original. Se întîmplă ca o viaţă întreagă aceşti mediocri să nu facă altceva decît să urmeze drumul deschis de unul sau mai mulţi maeştri. Sînt copişti, dar nu obligatoriu şi falsificatori. Aşa de pildă, Ercolino de Castel a împins umilinţa pînă într-acolo, încît şi-a petrecut întreaga viaţă copiind fidel operele lui Tiţian, şi refuzînd sa picteze vreodată ceva „pentru sufletul său". Un alt caz binecunoscut, este acela al lui Eugenio Lucas y Padilla care a pictat doar în maniera lui Goya; fiul său, Lucas cel Tînăr, a avut şi el o unică preocupare artistică: să picteze la fel ca tatăl său şi, implicit, ca maestrul acestuia.

Monticelli — pe care l-am studiat în mod special, — a avut în Fernando Viola un discipol care îl admira într-atît, încît era incapabil să se elibereze de personalitatea maestrului său. Ca atare, îl pastişa cu satisfacţie şi orgoliu. Aceşti imitatori, incapabili de a fi ei înşişi, dar semnîndu-şi lucrările cu propriile lor nume, nu pot fi, evident, asimilaţi falsificatorilor.

Cazul lui Pata e concludent în acest sens; întreaga sa viaţă a trăit în umbra lui Courbet şi trebuie ca cineva să fie un veritabil expert ca să poată distinge adevăraţii Pata de adevăraţii Courbet. În ceea ce îl priveşte pe Mignon, acesta a mărturisit el însuşi că n-a fost niciodată decît un „sub-Renoir".

Această neputinţă nu se exprimă însă numai printr-un comportament de umilă subordonare. Uneori ea a suscitat reacţii care la anumiţi pictori s-au materializat printr-o cinică şi perversă voluptate de a comite falsuri. În asemenea cazuri, copistul face în mod deliberat loc falsificatorului. El încearcă o veritabilă plăcere la ideea de a-i înşela pe colecţionari, negustori şi poate chiar pe experţi. În acel moment, intervine o anume formă de dezechilibru mental, de agresivitate exprimată prin eforturile pe care acest individ — revoltat neputincios împotriva propriei sale neputinţe — le va face ca să ridiculizeze şi să diminueze personalitatea unui maestru.

Cazul baronului Gros se plasează la limita acestui proces patologic. El nu putea picta decît în funcţie de părerile lui David. Cînd maestrul fu nevoit să se exileze la Bruxelles, el a continuat sa orienteze prin corespondenţă munca lui Gros, indicîndu-i, pas cu pas, drumul de urmat. În legătura cu aceasta G. Dargenty scria: „Drumul acesta Gros nu l-a părăsit niciodată. Dimpotrivă, l-a urmat gîfîind, însîngerîndu-şi picioarele, căzînd istovit şi sfîrşind prin a muri jalnic, de oboseală, de dezgust şi de amărăciune". Admiţînd că ar fi scăpat de tirania maestrului său adulat dar

din această cauză şi mai despotic, ar fi dovedit Gros pînă la urmă un talent care să-i fi fost propriu? Întrebare fără răspuns.

Iubirea poate fi şi ea paralizantă. Aşa se întîmplă cînd „mimetismul respectuos” se transformă într-un act de iubire filială sau paternă cînd fiul îl copiază pe tatăl său, ori tatăl, fiul sau fiica. Greuze, de pildă, a avut o fiică şi o nepoată; ele n-au ştiut niciodată să picteze altceva decît imitaţii ale maestrului. Mult timp după moartea fiului său, Bonington-tatăl a pictat Richard Parkes Bonington-i.

„Mimetismul familial” se exprimă şi sub forma iubirii-pasiune, atunci cînd iubita îşi imită iubitul. Se ştie că Fragonard a fost copiat cu devoţiune de către cumnata sa Marguerite Gérard. Există părerea că unele din tablourile ce-i sînt atribuite, ar fi în realitate creaţia penelului admiratoarei sale, mult prea pasionate ca să nu i se identifice şi în materie de artă... Cît despre Constance Meyer se ştie — datorită lui Edmond Pilon — că a pictat falşi Prud'hon-i, treabă la care dealtfel, artistul participa cu plăcere. Această colaborare totală, i-a făcut să lucreze împreună la aceleaşi tablouri.

Unii ar putea fi surprinşi cînd voi adăuga, la mobilurile ce-i pot anima pe falsificatori, *bunătatea.* O fac ca să reamintesc că dacă Corot a participat cu propria-i mînă la realizarea unor falsuri, a făcut-o numai şi numai din generozitate. Era de ajuns ca vreun amărît de pictoraş, fără o leţcaie, să vină la el cu o imitaţie mai mult sau mai puţin grosolană, ca maestrul să redreseze, din cîteva trăsături de penel, opera ratata, şi s-o semneze astfel încît confratele să poată lua pe ea ceva parale! Graţie lui Paul Jamot şi Roger Milès ne-au parvenit numeroase anecdote în legătură cu infinita mansuetudine a lui Corot. Spre exemplu, ca să evite încarcerarea autorului, el a făcut într-o zi dintr-un fals, o pînză autentică.

Corot împărţea cu generozitate „pomana ştiinţei sale”; el a împrumutat studii şi tablouri la numeroşi pictori, ca aceştia să le poată copia. Într-unul din carnetele sale, Robaut a descoperit mai bine de şaizeci de nume aparţinînd unor persoane care au beneficiat de aceste împrumuturi. Maestrul „împrumuta” de asemeni operele sale unei „Agenţii de Arte-Frumoase” care le copia din abundenţă. Aceste generozităţi sînt la originea numărului incalculabil de falsuri care circulă în ziua de azi.

Uneori, *plăcerea mistificării,* voluptatea farsei a fost şi ea o sursă de inspiraţie pentru falsificatori. Din „Mica istorie a Artei” cunoaştem păţania arheologului Giuseppe Colucci. Într-o zi, cineva i-a trimis transcrierea unui fragment al unei inscripţii pe care trimiţătorul zicea că a copiat-o de pe un vechi monument: „SE.. PUBLIC... ATE. QUESTI... SCRI.. ZION. EVO... ISI...ETE... UNG...RANCO...GLIO..NE”.

Savantul, crezînd că recunoaşte în această transcriere numele zeiţei Isis, conchise că ar fi vorba mai curînd de o referire la un monument epigrafic egiptean, decît unul roman. Or, reconstituirea acestui fragment, suna — tradusă din italiană în franceză — nici mai mult nici mai puţin decît: „Dacă veţi publica această inscripţie, sînteţi un mare c... pictat”!

Era o glumă inocentă, ţinînd de gustul pentru farsă, acelaşi gust care l-a animat cîndva pe Roland Dorgelès şi pe alţi patru „băieţi de viaţă” care s-au hotărît, într-o bună zi, să protesteze împotriva poncifelor pe care saloanele din 1910 le etalau, după părerea lor, excesiv. Istorioara e bine cunoscută. Autorii farsei au legat o pensulă de coada unui măgar pe care l-au aşezat apoi cu spatele în dreptul unei pînze. Sîcîit, măgarul dădea din coadă, mîzgălind pînza. La treaba aceasta fusese convocat şi un portărel ca să întocmească un proces-verbal al modului în care a fost realizată „opera”. Intitulată „Crepuscul pe Adriatica”, ea a fost expusă ca fiind un tablou de J. R. Boronali (anagramă

de la Aliboron), pictor născut la Genova. Această glumă le-a îngăduit să-i facă de rîs pe docţii „experţi” care se şi apucaseră să se extazieze în faţa talentului acestui artist necunoscut.

XII. PICTORII PE CARE I-AM CUNOSCUT

Înarmată cu arsenalul său de legi succesive, slujite de organisme menite să le aplice — poliţie, justiţie — societatea se apără de tentativele de escrocherie întreprinse de falsificatori, de intermediari şi de negustorii veroşi. Perfect! Ce fac însă artiştii? Ce fac creatorii spoliaţi de rodul muncii lor? Socot că a sosit momentul să vorbesc şi despre aceştia în virtutea multiplelor contacte avute cu ei.

Am mai spus că a existat o vreme — îndepărtată — cînd nu exista dreptul la proprietatea artistică, drept recunoscut astăzi în majoritatea ţărilor lumii. Născut în Franţa de revoluţia din 1789, acest drept este apărat de legea din 1793. Rezultă oare că pînă la acea dată autorii nu erau preocupaţi de protejarea bunurilor lor?

De fapt, încă din secolul al XVI-lea, Albrecht Dürer reacţionase — era primul — împotriva tendinţei artiştilor de a nu se prea sinchisi dacă sînt plagiaţi, tendinţă explicabilă în măsura în care ei înşişi încurajau adesea contrafacerea propriilor opere. În 1502, marele pictor şi gravor din Nürnberg a protestat împotriva reproducerii, fără permisiune a „Apocalipsului” sau şi a cerut plata drepturilor de autor, de la un oarecare Hieronimus Greff, gravor din Frankfurt, care reimprimase lucrarea la Strasbourg. Pe moment Dürer nu obţinuse satisfacţie, pretextîndu-se că falsurile nu purtau semnătura sa, recte monograma „A.D.”.

Dürer nu renunţă însă la lupta pentru drepturile sale. Află că veneţianul Marc-Antoniu Raimondi executase între 1508 şi 1510 cincizeci şi cinci de falsuri „semnate” cu monograma „A.D.” şi vîndute drept autentice. Plecă la Veneţia unde intentă un proces împotriva incorectului său imitator. Neexistînd însă nici o legislaţie care să protejeze creaţia artistică, tribunalul Republicii Dogilor hotărî că doar uzurparea semnăturii constituie un delict.

Pictorul german nu se dădu însă bătut. Descoperind, în 1512, că o serie de gravuri apocrife fuseseră puse în circulaţie, reuşi să-l constrîngă pe vînzător să şteargă semnăturile false ce confereau valoare copiilor comercializate de către acesta. Trebuie adăugat că între timp Dürer dobîndise de la suveranul Sfîntului Imperiu Romano-Germanic privilegiul de a interzice, timp de zece ani, pe întreg cuprinsul teritoriului imperial, imprimarea şi vînzarea operelor sale falsificate. Şi astfel, în lipsa unei legislaţii care ar fi interesat totalitatea corporaţiei, artistul a reuşit ca măcar el să beneficieze de un drept personal de proprietate. După moartea sa însă, survenită în 1528. Opera sa a devenit obiectul unui veritabil tîrg „pe-apucatelea". Imhoff, care moştenise colecţiile de gravuri şi desene originale ale maestrului, profită de acest „fond" ca să creeze la Praga un soi de fabrică de falşi Dürer-i, ajutat fiind de Hans Hoffmann, fostul pictor oficial al împăratului Rudolf. Aşa se explică faptul ca aceleaşi opere se regăsesc concomitent în mai multe colecţii particulare şi în diverse muzee. Întrecîndu-l pe Rafael, Dürer deveni astfel pictorul cel mai plagiat.

În zilele noastre, legea din 1957 stabileşte, fără echivoc, statutul modern al dreptului de autor. Ea îngăduie artiştilor, descendenţilor şi celor în drept să-i urmărească direct pe falsificatori.

Întrucît, datorită reportajelor apărute în presă care relatau fructuoasele noastre operaţiuni, serviciul meu devenise bine cunoscut în lumea artelor, primeam adesea plîngeri provenind de la pictorii, graficienii şi chiar scriitorii plagiaţi. Aşa am cunoscut majoritatea marilor pictori din acea vreme: Braque, Chagall, Rouault, Utrillo, Vlaminck şi încă mulţi alţii.

Îmi amintesc că l-am văzut pentru prima oară pe Maurice Utrillo la Vésinet, în 1954. Mă dusesem acolo ca să-i prezint

două tablouri confiscate de noi sub prezumţia de fals şi, la rigoare, să-i înregistrez plîngerea.

Încă de la intrare, placa purtînd numele vilei din Vésinet: „Buna Lucie” anunţa laitmotivul care avea să revină în conversaţia noastră, repetat însă de Lucie Valore, soţia pictorului, care nu scăpa nici un prilej ca să amintească eminentul rol jucat de ea în viaţa artistului: „Datorează totul bunei sale Lucie...”, „Ţi-o cere buna ta Lucie...”, „Ah, dacă n-ar fi avut-o pe buna sa Lucie!” etc.

Un grădinar cu accent străin, îndeplinind şi funcţia de „gorilă” mă conduse de-a lungul unei alei ce traversa o peluză pînă la uşa salonului. Am fost apoi introdus într-o încăpere vastă, cu alură burgheză, mobilată cu o canapea amplă şi cu cîteva fotolii vechi. Pe pereţi, la vedere, tronau două picturi de dimensiuni respectabile; una reprezenta o serbare populară, gen „14 Iulie”[28], cealaltă o grădină cu boschete din Montmartre; mai pe de lături, uleiuri mititele ilustrînd talentul maestrului. Una dintre ele, „Biserica Laigle” avea să ne fie împrumutată cu prilejul expoziţiei de falsuri — organizată de mine un an mai tîrziu — ca să slujească drept termen de comparaţie unui fals.

Pe un şevalet, o „natură moartă” (flori într-un vas). Intrigat de culorile ei ţipătoare şi de desenul neîndemînatic, o cercetai mai atent; era semnată Lucie Valore... Cîteva momente mai tîrziu, autoarea avea să-mi declare:

— Pînza aceasta a suscitat admiraţia lui Pétridès (negustorul-expert, oracolul în materie de Utrillo). Şi adăugă: Ţine neapărat să aibă toate tablourile pe care le fac... (Lucru de care, în sinea mea, mă îndoiam...).

Îl aşteptam deci pe maestru, dar cea care se prezentă fu Lucie, primitoare, zîmbitoare, voluminoasă şi volubilă. Purta pe umerii săi zdraveni o amplă şi magnifică etolă de blană pe care o tot dădea pe spate cu gesturi afectate.

---

[28] Ziua naţională a Franţei (N.T.)

Îi amintii scopul vizitei mele şi-i arătai falsurile pe care le adusesem.

— Sînt infecte! proferă ea şi se porni să vocifereze împotriva „ticăloşilor care copiază cu atîta neruşinare pe maestru”. Maurice, conchise ea, e cu totul altceva!

Conversaţia continuă avîndu-l ca subiect pe Utrillo, apoi pe Suzanne Valadon, mama lui. I-am mărturisit admiraţia pentru această artistă ce îmbrăţişase o meserie grea — „meserie de bărbat” — şi în acelaşi timp o meserie de mare sensibilitate... Spusele mele n-avură aerul să-i placă din cale-afară Luciei Valore. Nu adăugă nimic la ele, dar afirmă convinsă, fără doar şi poate ca să pună capăt discuţiei:

— În această familie formăm o trilogie de artişti: maică-sa, Maurice şi cu mine!

Şi, referindu-se fireşte la operele sale, lansă:

— Cît talent, nu-i aşa? Eu, care n-am urmat nici un fel de şcoală!

Apoi mă puse la curent cu programul lui Utrillo: se scoală tîrziu, se reculege şi se roagă. Dacă are chef, pictează.

— Ce anume pictează în momentul de faţă?

— Amintiri din Montmartre.

Evident...

Apoi dejunează, pe la unu sau două, după chef.

Ceasul arăta trei. Pe masa unei mici sufragerii a cărei uşă dădea spre salon văzui un litru de vin, un tacîm şi un şervet.

După prînz, urmă Lucie Valore, Utrillo se plimbă dintr-o cameră într-alta; uneori coboară în grădină. Nu părăseşte vila decît rareori. Către ceasurile cinci urcă în atelier ca să picteze sau să se roage. Asta pînă la opt. Apoi coboară ca să cineze, după care urcă îndărăt şi se culcă. Perfect acest orar reglat de buna Lucie.

— Eu îl veghez, mă asigură ea.

În sfîrşit, se ivi şi maestrul. Nu mă aşteptam la dezolantul spectacol al decăderii pe care-l oferea acest om, unul din

cei mai renumiţi artişti ai secolului nostru. Păşea cu greu, tîrîndu-şi picioarele. („Toţi din neamul Valadonilor şi-au tîrşîit picioarele”, avea. să-mi precizeze ceva mai tîrziu Lucie Valore). Dar ceea ce mă impresionă cel mai mult la chipul lui Utrillo fu privirea; ochii aveau o căutătura rătăcită, expresie a unui om hăituit; cel stîng era pe jumătate închis. O venă, bulbucată ca un odgon, pornea de la tîmpla dreaptă pînă deasupra frunţii.

Părea absent, sleit, descurajat. Nu pricepui mai nimic din cele cîteva cuvinte pe care mi le adresă.

Deodată însă, fremătă de o subită revoltă. O flacără de mînie îi aprinse privirea. Ritmul vorbirii se acceleră, furios. Împotriva cui vocifera oare? A falsificatorilor care trăiau de pe urma sa? A unor fiinţe imaginare, a unor umbre care-l persecutau?

După ce mai mormăi cîteva clipe privind tablourile aduse de mine, se schimonosi şi exclamă indignat:

— Sînt false! False!

Lucie Valore îmi traduse cuvintele al căror înţeles îmi scăpă. Să mai fi pus şi ceva de la ea?

— Spune că e odios, că toate aceste pînze infame trebuie retrase...

Ca imediat după asta, fără nici o tranziţie, tot ea sa mă smulgă din adîncurile compasiunii în care plonjasem, exclamînd, pe un ton entuziast:

— Nu-i aşa că Maurice e un mare om?

Apoi, suprapunîndu-se pe da-ul meu (spus cam cu jenă), se întoarse către soţul ei zicîndu-i:

— Uite că şi domnul comisar spune că eşti cel mai mare pictor în momentul de faţă.

A auzit-o oare? În orice caz nu dădu această impresie. Părea mai curînd că nu doreşte altceva decît să fie lăsat în pace. Dealtfel, schiţă chiar, dar fără convingere, un gest de plecare, la care însă renunţă, fiindcă buna Lucie nu înghiţea aşa ceva.

Trecurăm în sufrageria cea mare. Pereţii erau împodobiţi de tablouri luminoase, pictate în tonuri de alb şi albastru, reprezentînd Montmartre. Începui să le comentez, apoi să vorbesc despre pictura Suzannei Valadon. În momentul acela am avut impresia că Utrillo va ieşi din starea sa abulică. Ma privi fix, prin ochi îi trecu o scăpărare, apoi brusc îşi făcu semnul crucii.

Mental stabilii o apropiere între această scenă şi un incident la care fusese martor expertul Schoeller şi pe care mi-l povestise.

Odată se afla împreună cu Utrillo şi Lucie Valore într-un restaurant, cînd deodată, fără ca ni meni să priceapă de ce, pictorul se luă de un consumator şi se porni să-l înjure. Încercară să-l potolească, dar nimic, Utrillo răcnea şi mai tare, ameninţînd să facă totul praf în jurul lui. Atunci, Lucie Valore îi strigă:

— Dacă mai continui, te spun părintelui!

Utrillo amuţi pe loc şi se prăbuşi pe scaun făcîndu-şi semnul crucii.

Conversaţia mea continuă, aşadar, cu Lucie Valore. După elogiile (sincere!) aduse operei lui Suzanne Valadon şi a lui Maurice, am fost nevoit, — din curtoazie — să mă arăt interesat şi de puerilele sale peisaje, de „naturile moarte” grosiere precum şi de un portret al soţului pe care-l pictase. Discuţia se înnămoli într-o maree de banalităţi împănate cu lăudăroşenii.

Cîteva luni mai tîrziu reveneam la Vésinet. Motivul îl constituia pînza intitulată „Biserica Laigle” ce urma să slujească drept „martor bun” alături de mediocra copie pe care aveam s-o prezentăm la expoziţia noastră de falsuri. Informată de pregătirea unei asemenea manifestări, presa căuta tot soiul de „subiecte adiacente”, iar Studiourile de actualităţi „Pathé” doreau în mod expres să realizeze un documentar. Aflînd că urmam să-l vizităm pe Utrillo,

directorul acestei firme ceruse permisiunea să toarne cîteva secvenţe în tovărăşia noastră la Vésinet.

Scenariul, extrem de simplu, fu realizat conform celor prevăzute: ofiţerul de poliţie care mă însoţea coboară din maşină împreună cu mine, ia falsul tablou, sună la uşa „Bunei Lucie”, după care intrăm. În interior: fotografii ale maestrului şi confruntarea pînzei originale cu cea falsă, bineînţeles în prezenţa Luciei Valore.

Avurăm însă un pic de aşteptat. Lucie, care ne întîmpinase în pragul casei, superbă, dinamică, pleznind de sănătate, ne anunţă:

— Maestrul o să vina îndată... E cam prost dispus, dar n-o să-l ţină mult!

În răstimpul acestei aşteptări, conversaţia stagnă într-o băltoacă de locuri comune. Subiectul principal fu decernarea Legiunii de onoare amfitrioanei şi recepţia pe care ea o dăduse cu acest prilej la un hotel din Paris. „Erau acolo toate personalităţile!”, ne informă ea, iar televiziunea o filmase.

— Nu eu sînt cea onorată de această decoraţie, ci vice-versa, i-am spus eu atunci ministrului, adăugă Lucie Valore cu aerul cel mai serios din lume.

Cînd operatorii îi împărtăşiră cam ce-ar vrea ei să filmeze: maestrul la şevalet, la masa sa de lucru, arătînd operele sale, desemnînd pe cele false — ea se declara de acord, dar ceru să figureze şi ea în cadru, cu Legiunea de onoare prinsă în piept, (locul exact îl indică personal) aşa ca să fie perfect vizibilă. Amuzaţi de atîta vanitate etalată fără rezerve şi pudoare, cineaştii de la Pathé şi spiritualul fotograf Brodsky supralicitară, dilatînd elogiile pînă la ditirambă şi grotesc: „Imensul dumneavoastră talent, personalitatea dumneavoastră atît de puternică, geniul dumneavoastră... Fără dumneavoastră, maestrul n-ar fi fost nimic...” Iar Lucie Valore asculta toate acestea fără să clipească.

— Binevoiţi, vă rugăm, să staţi puţin mai în faţă? Mulţumim!, ziceau operatorii.

— Se vede bine decoraţia? chestiona ea preocupată.

În momentul acela apăru şi maestrul. Furibund.

În ceea ce mă priveşte avui parte de o mîrîitură sălbatecă şi de o privire deosebit de fioroasă. Mă arătă cu degetul proferînd cuvinte ce păreau a fi ameninţări sau injurii.

Buna Lucie îl făcu însă să tacă fără prea multe menajamente:

— Maurice! Domnul acesta nu-i doctorul, e domnul comisar... A venit să-ţi arate un tablou fals...

Şi întorcîndu-se către mine:

— Iertaţi-l, vă lua drept un psihiatru! Mai ţipă el, da' nu-i om rău... Nu-i aşa, scumpete dragă?

Utrillo se potoli. Acum ne privea cu aerul acela rătăcit şi absent pe care apucasem să-l cunosc. Apoi, mai degrabă indiferent decît decontractat, acceptă să pozeze, ţinînd în mîna dreaptă rama falsului tablou şi indicînd cu cea stînga ceea ce reprezenta în realitate pictura plagiata. Noi urmam să stăm în jurul lui. Nu ştiu dacă-şi dădea seama ce voiam sa facă. Lucie însă îşi mimă rolul ca o vedetă. Se împopoţonă cu capa de blană scoasă numai la zile mari, bîţîi din cap, din mîini, jucă din ochi, pozâ o dată, de două ori, de zece ori cu o îngerească şi surîzătoare răbdare. Cineaştii, deşi văzuseră la viaţa lor destule, se amuzau nebuneşte.

Urmă apoi vizitarea celorlalte încăperi ale casei. La etajul întîi Lucie ne arătă odaia maestrului: ordine şi confort. Pe pereţi atîrnau pînze de Renoir, Marie Laurencin, Dufy şi... fotografiile lui Maurice Chevalier, Sacha Guitry... o litografie a lui Hristos...

Etapa următoare fu atelierul-capelă. O cameră mică în care oamenii şi aparatele abia încăpură. Operatorul n-avea distanţa necesară pentru un plan general; rezolvă problema făcînd un prim-plan cu Utrillo pictînd.

Pentru filmarea acestei secvenţe maestrul îşi pusese o pereche de ochelari; unul din braţe, cel drept, era rupt. Eboşase un peisaj de iarnă. Luă penelul şi calm puse o uşoară tuşă de alb. Mă cuprinse un sentiment de tristeţe văzînd pe acest om bătrîn resemnat să facă gesturi de automat. Mă întrebam dacă e conştient sau dacă gesturile îi sînt pur mecanice. Mai asculta oare corpul său de porunca spiritului? Cred că fiecare dintre noi resimţi emoţia acelui moment.

În dreapta, pe placa şemineului, se înşirau cîteva statuete, la mijloc un crucifix, nişte flori într-o vază joasă, alte statui la piciorul căminului şi alături o strană pentru rugăciune. Aveau să-i ceară să îngenuncheze ca să-l filmeze? Se mai întîmplase ca odată nişte fotografi să aibă această indelicateţe. Nu, de astă dată cineaştii respectară intimitatea spirituală a pictorului, ceea ce îmi dădu un sentiment de uşurare.

Vizita noastră era pe sfîrşite cînd paisprezece adorabili pekinezi coborîră val-vîrtej de la etajul întîi; îi slobozise, pesemne, madam' Valore, dornică să ni-i prezinte.

Afară regăsirăm frigul lui ianuarie. Zăpada acoperise grădina. De după o fereastră, Utrillo ne privea cum plecăm.

De-atunci l-am mai revăzut de cîteva ori, dar niciodată n-am izbutit să leg cu el un adevărat dialog. Eram nevoit să iau de bună interpretarea pe care Lucie Valore o dădea bolboroselilor sale. Doar furia lui împotriva falsificatorilor se manifesta fără echivoc. Anumiţi ziarişti au pretins că au izbutit să stea de vorbă cu el, ba că le-a făcut chiar confidenţe. Aveau imaginaţia fertilă, domnii...

O însemnare din carnetele mele:

„17 octombrie 1955: conferirea medaliei Oraşului Paris lui Utrillo şi Luciei Valore”.

Am fost şi eu invitat.

Discursul de rigoare a fost pronunţat de domnul Feron, preşedintele Consiliului municipal. Nu l-am auzit să fi citat

„opera” Luciei Valore, ceea ce n-a împiedicat-o să fie teribil de emoţionată şi să mulţumească cu lacrimi în glas. Cufundat în veşnica-i pîclă, Utrillo o priveşte; din cînd în cînd pe chipul său pare să pîlpîie luminiţa unei înţelegeri.

Urmează apoi Edmond Heuzé. Limbajul său colorat, montmartrez plin de spirit în ciuda plasticităţii uşor vulgare, face să tresară cîteva „personalităţi”. Alături de mine un „domn bine” îi şopteşte unei cucoane, sofisticate din cap pînă-n picioare:

— Cînd ai fost odată chelner de cafenea, rămîn întotdeauna nişte urme...

Şi mă priveşte căutînd o aprobare. Mă fac că n-am auzit nimic.

Cînd îmi vine rîndul, strîng mîna maestrului şi-l felicit, pe el şi pe Lucie Valore.

— Mulţumesc, mulţumesc, susură ea. Ştiţi, sîntem printre cei cîţiva privilegiaţi deţinători ai acestei medalii.

Enumeră, socotind pe degete:

— Churchill, regele Angliei... preşedintele Republicii, un al patrulea al cărui nume nu-l mai ştiu... cred că-i regele Danemarcei... Şi noi! Sînt prima femeie care a obţinut această înaltă distincţie!

Modestă ca întotdeauna, buna Lucie!

În aceeaşi săptămînă, Utrillo a acceptat să părăsească vila din Vésinet şi să se instaleze în Place du Tertre[29]; urma să figureze în filmul lui Sacha Guitry „Dacă mi s-ar povesti Parisul”. L-am văzut pictînd, aşezat în faţa unui şevalet, cu un palton aruncat pe umeri, o bască pe cap şi ochelarii pe nas. Alături, un alt bătrîn prestigios, înfăşurat într-o pelerină şi purtînd pe cap o pălărie cu boruri largi, urmărea scena din fotoliul sau de infirm. Era Sacha Guitry, minat de boală.

Peste vreo zece zile, după ce terminase şi ultima din cele nouă guaşe destinate să ilustreze o carte pe care Lucie Valore urma s-o publice, Utrillo murea la Dax, răpus de o

[29] Piaţă din cartierul Montmartre (N.T.)

congestie pulmonară. Era 5 noiembrie 1955. Corpul neînsufleţit fu adus la Paris.

Viaţa sa tumultuoasă şi legenda de pictor damnat ce i se grefase, făcuseră din el un personaj pitoresc, alimentînd curiozitatea ziariştilor şi-a amatorilor de cancanuri. Odată cu moartea se răspîndiră şi tot soiul de snoave, anecdote, ba chiar noi bîrfe, pe socoteala naşterii sale, a tinereţii, a căsătoriei şi a prietenilor.

Ceremonia funerară avu loc la 9 noiembrie la biserica Sfîntul Petru din Montmartre. O mulţime densă umplu naosul revărsîndu-se pînă-n piaţa Mont-Cenis. Sosise şi dricul, acoperit de flori, urmat de impozantul Buick al văduvei. Ziariştii, fotografii, operatorii de film, radio şi telereporterii se agăţaseră de grilajul gardului sau se cocoţaseră pe colonade.

În fruntea cortegiului se aflau doamna Utrillo, Paul Pétridès, Edmond Heuzé şi încă un bărbat înlăcrimat pe care nu-l cunoşteam. Oficia părintele Collin, parohul din Vésinet. Oraţia funebră mi se păru plată. Am aşteptat în van acele cuvinte simple care să-l fi preamărit pe damnatul cu suflet de copil; în locul lor am avut parte de tentative apoteotice sforăitoare, moralizatoare, împănate de elogii răsuflate... Vătăşelul Comunei libere Montmartre, şi cîţiva puşti, costumaţi în „gavroches” strînşi în spatele unui toboşar, aduceau o notă de figuraţie folclorică...

Din fericire exista şi afluenţa de montmartrezi autentici, veniţi, fără fasoane, să-l salute pentru ultima oară pe unul de-ai lor. Erau printre ei o femeie cu rochie scurtă (deşi nu apăruse încă moda mini) cu coşul ei de tîrguieli sub braţ, apoi un factor în uniformă, cu geanta de scrisori în bandulieră şi o ţigară stinsă între degete...

Biserica se goli încetul cu încetul de lume. Aripile „Morii Vesele” se roteau, decupîndu-se pe cerul trist. La cincizeci de metri mai încolo, un *„rapin”* picta unul din colţurile atît de familiare tablourilor lui Utrillo.

La 23 decembrie, anul următor, asistam — e drept numărul celor veniţi era sensibil redus — la transferarea rămăşiţelor pămînteşti ale lui Utrillo din mormîntul provizoriu în care fusese înhumat în cavoul cumpărat de Lucie Valore la cimitirul Saint-Vincent unde pictorul îşi exprimase dorinţa să odihnească.

— Nu voia să fie înmormîntat la Saint-Ouen în cavoul mamei sale, îmi spuse văduva. Dorea ca locul său de veci să se afle în dragul său Montmartre, la cimitirul Saint-Vincent, despărţit doar de un simplu zid de „Iepurele Sprinten”[30].

Mă dusesem s-o salut pe Lucie Valore care tocmai cobora din strălucitorul său Buick, flancată de o domnişoară bătrînă. Plîngînd, se porni să-mi vorbească emoţionată de scumpul ei dispărut, ca imediat după aceea să-şi regăsească tonul ei teatral şi să conchidă că ei doi formaseră „un cuplu genial”.

Tot în ziua aceea l-am cunoscut pe Edmond Heuzé. Debutul în pictură al acestui ex-chelner, iar mai apoi boxer, clovn, comisionar, a fost obscur. Scăpărînd de inteligenţă şi umor, devenise profesor la Şcoala de Arte Frumoase şi membru al Institutului. Îmi vorbi de diverşi pictori celebri. Picasso nu-i plăcea.

— Dacă majoritatea pictorilor de azi nu ştiu să deseneze o mînă sau un picior e din pricină că diformează în mod sistematic... ceea ce le îngăduie să pretindă că sînt moderni... Cu Picasso e altceva. Asta ştie să deseneze, dar găseşte o plăcere sadică în actul distrugerii... E un nihilist!

Chipul lui Edmond Heuzé, deschis şi simpatic, evoca figura unui clovn: gură imensă, ochi mici şi strălucitori, dar mai ales un nas enorm. Iată ce mi-a povestit ca să-mi dovedească cît de puţină înclinaţie au elevii săi de la Şcoala

[30] Cîrciumioară din cartierul Montmartre, locul preferat de întîlnire al boemei literar-artistice, devenită celebră mai ales graţie condeiului lui Fr. Carco. (N.T.)

de Arte Frumoase pentru observaţie şi cît dispreţ vădesc ei faţă de elementul real:

— Cînd îi întreb: ce anume vă frapează la faţa mea? ei îmi răspund: nasul! Iar eu le zic: Nu, ochii! Şi doar ar trebui să ştie că ochii îl exprimă pe om!

Apoi îmi evocă pe „adevăraţii" montmartrezi — Galanis, Max Jacob, Apollinaire, Francis Carco — numai şi numai ca să-mi poată vorbi mai bine de Utrillo. Existau unele legende pe care ar fi dorit să le distrugă: „pilelile cu vin roşu de la vîrsta de nouă ani", „alcoolicul ereditar" etc. După părerea sa, Utrillo se apucase de băut abia la 19 ani, în urma unei imense decepţii şi pentru a alunga o imagine pe care o socotea odioasă: o surprinsese pe maică-sa în pat cu prietenul său Utter.

Convingerea lui Edmond Heuzé era că tatăl copilului Suzannei Valadon nu fusese nici Boissy, nici ziaristul spaniol Miguel Utrillo y Molinas.

— Adevăratul tată, afirma el, nu putea fi decît Puvis de Chavannes. Toţi vechii montmartrezi sînt încredinţaţi de asta.

Spunînd acestea, se întemeia pe faptul că Suzanne Valadon se afla însărcinată încă înainte de a-l cunoaşte pe Miguel Utrillo y Molinas (bărbatul cu înfăţişarea *şi* portul distins, senior zvelt şi înalt ce se ţinea departe de turbulenţii pictori din Montmartre). Disperată din pricina situaţiei în care se afla, ea îl înduioşase pe spaniol şi acesta, cavaler, recunoscuse copilul. La urma urmei teoria aceasta e la fel de valabilă ca oricare alta, întrucît problema paternităţii n-a fost nici pînă azi rezolvată...

Viaţa din Montmartre la sfîrşitul secolului trecut era un capitol pe care Edmond Heuzé îl trata abundent şi cu vădită plăcere:

— Eram teribil de scandalagii şi adesea ne trezeam la poliţie după o mardeală reciprocă. Utrillo nu se băga în aceste „extravaganţe". Slab, timid, sperios, el fugea de

zgomotoasele noastre întruniri. Odată însă, întîmplarea l-a făcut să se ia la harţă cu nişte camionagii beţi. Am fost nevoit să intervin şi am izbutit — eram destul de zdravăn pe atunci — să-l scap din lăboaiele adversarului său. Aşa s-a născut prietenia noastră, azi veche de mai bine de o jumătate de veac...

I-am cerut detalii în legătură cu copilăria şi tinereţea lui Utrillo; voiam să ştiu, de pildă, dacă e adevărat că maică-sa l-a ţinut literalmente prizonier, încuiat în odăiţa unui mic hotel de pe avenue Junot şi obligat să picteze fără întrerupere ca să poată face faţă nevoilor lor materiale.

— S-au scris multe minciuni despre Utrillo, dar e exact că gratiile fixate la fereastra camerei sale de pe avenue Junot îl împiedicau să scape de-acolo şi deci să abandoneze munca de ocnaş pe care maică-sa, prost sfătuită, i-o impunea.

Toate aparenţele arată că Utrillo nutrea pentru soţia sa, Lucie Valore, o adîncă recunoştinţă şi un adevărat cult. Prietenii casei pretindeau că, de fapt, îi era frică de ca şi nu dorea decît să-i intre în graţii. S-a bîrfit mult pe seama acestei stranii asociaţii dintre un amărît, boem rămas copil şi această burgheză rigoristă, energică şi pricepută în afaceri... În ceea ce mă priveşte, socot că întîlnirea dintre pictor şi „buna Lucie” i-a îngăduit acestuia din urmă să ducă o viaţă decentă, lipsită de griji materiale. Graţie ei nu şi-a sfîrşit zilele într-un ospiciu — unde făcuse anterior cîteva stagii — sau într-un şanţ, ca atîţia vagabonzi montmartrezi. S-ar putea să fi plătit această linişte cu preţul libertăţii, a unor bruftuluieli şi-a unor servituţi...

La 1 ianuarie am primit o carte de vizită gravată: Maurice Utrillo şi Lucie Valore. Văduva adăugase cîteva cuvinte: „În aceste zile de veselie, nu daţi uitării fatala lovitură a destinului care a sfărîmat emoţionanta iubire a lui Maurice şi a Luciei... Din toată inima sa zdrobită de durere, ea vă mulţumeşte pentru amabila dvs. prezenţă la cimitir...”

Între 1-3 iunie, la Vésinet a avut loc un „Omagiu lui Maurice Utrillo” prilej cu care au fost expuse două sute de pînze aparţinînd „triumviratului” Valadon-Utrillo-Valore. Intrarea se plătea şi sumele astfel obţinute au fost vărsate în contul Ligii franceze împotriva cancerului. A fost pusă în vînzare şi o ilustrată înfăţişînd vila pictorului; o ştampilă specială: „Zilele Utrillo — Vésinet — Liga franceză împotriva cancerului” oblitera un timbru de zece franci „Versailles — Intrarea — după Maurice Utrillo”. Lucie solicitase concursul — benevol — al cîtorva din inspectorii mei ca să vegheze discret asupra operelor expuse, cărora li se adăugau diverse „relicve”: mobile, statui şi statuete, obiecte de cult, paleta pictorului, pensulele sale, ochelarii, ţigările.

Ulterior, am fost de mai multe ori în situaţia de a o vizita pe Lucie Valore, de astă dată la noile şi succesivele sale domicilii, în Montmartre, pe rue Lepic, la numărul 87, sau pe rue des Bouleaux, la numărul 18. În 1960 am aflat că se interesa îndeaproape de un tînăr pictor, pe numele său Yordi Sarra şi că acesta o însoţea în călătoriile ei.

Pe la începutul lui ianuarie 1961 am primit următoarea invitaţie tipărită: „Doamna Lucie Valore prezintă 15 portrete: «Pălăriile Luciei Valore» şi «Parizianca aleasă pentru anul 1960» de Yordi Sarra. Vernisajul va avea loc joi 12 ianuarie 1961, orele 18, în saloanele domnului Paul Ricard”.

Moartea maestrului nu pusese capăt comediei...

Lucie Valore poseda un simţ al publicităţii cert şi de o factură specială. Ce se putea născoci mai „şoc” decît organizarea în grădina vilei sale din rue Lepic a unui *auto-dafe* public la care urma să fie arse o sută douăzeci de tablouri semnate în fals „Utrillo”? Fuseseră invitaţi toţi cei care le detectaseră sau le capturaseră, precum şi numeroase personalităţi din lumea artelor. Paul Pétridès, colegul meu, comisarul divizionar Ciot şi cu mine ne aflam, deci, printre cei poftiţi.

Evident, n-am lipsit de la acest spectacol original.

Strada Lepic a fost ticsită de maşinile invitaţilor şi de vehicolele presei, cinematografiei, radioului şi ale televiziunii. Mereu la fel de dinamică, în ciuda celor optzeci şi doi de ani, (nemărturisiţi!) „buna Lucie” nu scăpa nici un prilej de a se lăsa intervievată, fotografiată sau de a ţine un discurs.

Anii au trecut. Lucie Valore a murit în 1965. Cota pînzelor lui Utrillo n-a încetat să crească, fapt care i-a încurajat pe falsificatori să arunce pe piaţă tot mai multe lucrări apocrife. Serviciul nostru a continuat, la rîndu-i, să le confişte pe cele descoperite. Paul Pétridès aprecia că există în circulaţie „mai bine de o mie”. Cifră aproximativă, de bună seamă, dar care mi se pare totuşi mult sub nivelul realităţii, mai ales dacă ţinem seama de data cînd a apărut primul din seria acestor falsuri. Istoricul de artă Florent Fels afirmă că ele au „răsărit” la sfîrşitul primului război mondial, după punerea în vînzare a colecţiei lui Octav Mirbeau, cînd aceeaşi „Casă roz” cumpărată în 1910 de la Libaude cu o sută cincizeci de franci, a fost revîndută pentru suma de o mie de franci.

Paul Pétridès, unul dintre cei mai însemnaţi negustori de tablouri, devenit o adevărată vedetă internaţională în lumea artelor, era un personaj care-ţi vorbea cu mîinile, plin de vervă, tumultuos, supravoltat, demonstrativ, impetuos. Îmi fu simpatic din primul moment.

Poseda o excelentă memorie vizuală, avea ochiul sigur iar verdictele sale nu sufereau de timorare:

— Asta, domnule comisar, e un c... t! Astălalt? Foarte bun, da, da, foarte bun! Îl ştiu!

Opinia sa în legătură cu tablourile pe care i le prezentam era întotdeauna promptă.

Cunoştinţele sale în materie de Utrillo — a cărui operă e foarte bogată — erau într-atît de ample, încît au zădărnicit nenumărate combinaţii ale colecţionarilor şi negustorilor

dispuşi să pună în circulaţie diverse falsuri. Ca atare, n-am fost de fel surprins să aud anumite persoane reproşîndu-i aerele sale de cuceritor, lipsa de diplomaţie, şi, mai cu seamă, poziţia sa cvasi-oficială de prim expert al celebrului montmartrez. În schimb, alţi confraţi nu jurau decît pe el. Mărturie stau cîteva dialoguri surprinse de mine:

— Ei da, Utrillo pe care-l aveţi mi se pare bun, zicea cîte unul din aceşti negustori cuiva care dorea să se despartă de o pînză a maestrului. Dar fără binecuvîntarea lui Pétridès nu cumpăr şi nu vînd Utrillo.

Să fi abuzat de acest gen de exclusivitate: negustor-expert de care se bucura? Nu cred. Sînt sigur că în ciuda aparentei sale dezinvolturi, era mult prea conştient de marile responsabilităţi impuse de această glorioasă prerogativă ca să şi le asume cu superficialitate.

Într-o zi, excedat de numărul falsurilor semnalate pe piaţa americană, mi-a spus:

— Dumneavoastră, comisarul Ciot şi cu mine ar trebui să plecăm în Statele Unite! Să punem mîna pe toate porcăriile astea!

Această izbucnire don-quijotescă ţinea de latura sa ingenuă. Pentru Pétridès, nimic nu era imposibil!

Din păcate, proiectul lui de expediţie judiciară (rămas, dealtfel, la stadiul de proiect), nu i-a oprit pe falsificatori, cum nu-i oprise nici *auto-dafe*-ul din rue Lepic!

Diametral opus misticului şi nefericitului Utrillo, mult mai aproape de maica natură decît de speculaţiile spiritualiste şi metafizice, se afla un alt Maurice — de Vlaminck —, uriaş de treabă, cînd vesel, cînd ciufut, coleric şi tandru, brutal şi sentimental. L-am cunoscut la „Tourillière”, o proprietate pe care o avea în Rueil-la-Gadelière din departamentul Eure-et-Loir. Mă dusesem acolo însoţit de un inspector ca să lămurim un caz de fals prezumptiv.

Ne întîmpină una din fiicele pictorului. După ce străbăturăm o sufragerie în stil rustic împodobită de un imens şemineu, ne conduse într-o încăpere viu luminată de nişte ferestre ce se deschideau spre pacea cîmpiei. Vlaminck ne primi cordial. Purta un costum de tweed, iar în jurul gîtului obişnuitul său fular roşu.

O sobă arhaică ce se continua cu un burlan interminabil, o masă, o laviţă şi cîteva fotolii alcătuiau mobilierul acestei camere în care maestrul lucra. Veni şi cea de a doua fiică a lui Vlaminck. Amîndouă, şi Godelièvre şi Edwige moşteniseră de la tatăl lor o sănătate exuberantă ce-ţi sărea imediat în ochi. Ne invitară — într-un mod cît se poate de amabil, dar sugerînd mai degrabă virilitate decît feminitate — mai întîi să ne aşezăm şi apoi să luăm un whisky. Conversaţia se legă nestînjenită. Aflai că cele două domnişoare se ocupau de animalele conacului şi cultivau pămîntul. Dacă memoria nu mă înşală, una din ele era şi consiliera primăriei. Vlaminck asculta şi aproba dînd din cap.

Veni momentul să-i prezint tabloul presupus a fi fals. Era o pînză de mari dimensiuni cu care ne chinuisem mult pînă s-o băgăm în maşină. Întrucît experţii refuzaseră să dea un aviz categoric, doream să ştim dacă e autentică sau nu.

Vlaminck se aplecă peste tablou, miji un ochi şi îl examină. Se îndreptă încet de spate şi-mi spuse:

— Nu pare rea chestia asta!

Apoi, fără tranziţie, îi zise uneia din fete:

— Roag-o pe maică-ta să vină.

Păşind în vîrful picioarelor, îşi făcu apariţia o femeie micuţă, subţirică, îmbrăcată toată în negru, oferind un contrast izbitor cu bărbatul. Glasul uriaşului bubui:

— Ce zici, e al meu?

Fără umbră de ezitare, cu vocea ei dulce, Berthe Vlaminck răspunse:

— Dar bineînţeles.

Această consultaţie neaşteptată m-a intrigat. Cum aşa, autorul avea nevoie de avizul soţiei ca să elimine orice îndoială în legătura cu autenticitatea propriei sale lucrări?

Vasăzică era totuşi ceva adevărat în ceea ce pretindeau detractorii săi: „Vlaminck? Păi ăsta nu-şi recunoaşte propriile pînze!” Auzisem într-o zi această remarcă sarcastică; pe moment nu-i acordasem nici un fel de credit, dar iată că acum sosise clipa să mă lămuresc definitiv, bineînţeles luînd anumite precauţii diplomatice, dictate dealtfel şi de respectul pe care-l nutream pentru arta acestui om.

— Cunosc, cunosc! exclamă, jovial, colosul. Am încercat în cîteva rînduri să lămuresc cum stau lucrurile, însă legenda e tenace. Vă daţi şi dumneavoastră seama ce apă la moară dă ea negustorilor de falsuri! Îmi sînt speculate şi buna mea credinţă, şi bunele mele sentimente. Iată, bunăoară, primesc într-o zi din partea custodelui muzeului din Le Havre o scrisoare la care era ataşată fotografia unui tablou. Omul mă întreba unde şi cînd am pictat acest tablou. I-am răspuns că n-am autentificat niciodată un tablou după o fotografie, dar că în cazul de faţă am impresia că pînza e falsă. Custodele nu s-a dat bătut: „Spusele dvs. mă surprind. Acest tablou l-aţi dăruit chiar dvs., în urmă cu treizeci de ani, domnului Saladin care era pe-atunci custodele muzeului din Le Havre”. Am pus mîna pe toc şi i-am răspuns: „Nu-mi amintesc să fi donat vreo lucrare muzeului din Le Havre. Dar, fie că a fost donată sau ba, şi oricine ar fi fost donatorul, pînza mi se pare falsă”.

Corespondenţa s-a oprit în acest punct. Tabloul controversat mi-a fost adus aici, la La Tourilliere. Era vorba de o lucrare lată de 1,30 în pe 1,10 m, deci destul de mare. Fotografia, de proastă calitate, palidă şi făcută pe un format evident prea redus, nu putuse reproduce cu fidelitate originalul. Abia atunci mi-am recunoscut tabloul şi am fost fericit să pot comunica acest lucru custodelui.”

Vlaminck îmi povesti şi o altă istorioară de acelaşi gen, restabilind astfel adevărul în legătură cu pretinsa sa „amnezie autoricească”:

— Amicul meu X, era cel mai perfect prieten. Într-o zi, sînt informat că un negustor deţine un tablou semnat de mine şi întru totul asemănător cu un altul, vîndut chiar de mine amicului de care vă vorbesc; autenticitatea tabloului în cauză părea însă îndoielnică. Dau imediat o fugă pînă la galeria respectivă unde mi se arată o mîzgălitură reprezentînd o copie mediocră a tabloului vîndut.

Ce trebuia să fac? Ştiam că originalul nu putuse ajunge din mîinile mele decît în cele ale omului în care aveam o încredere deplină. Să-l suspectez de a fi comandat o copie ca apoi s-o vîndă? Să cer efectuarea unei anchete, mai mult sau mai puţin discrete şi dibace? Timp de şovăială nu era! I-am spus negustorului:

— Domnule, e al meu. Recunosc în mod categoric tabloul!

După care m-am repezit pînă la prietenul meu şi l-am întrebat:

— Cum s-a putut întîmpla o asemenea trădare?

— Habar n-am, mi-a răspuns el. Am vîndut pînza în urmă cu cîtva timp, dar zău dacă ştiu cine a putut face o asemenea copie.

— Eşti sigur că nu ştii?

— Absolut sigur.

Am sărit atunci într-un taxi şi m-am întors la galerie. Pînza continua sa troneze în acelaşi loc. Am dat-o jos de-acolo şi i-am spus negustorului:

— La gunoi cu ea! E un fals!

La puţin timp după acest incident, negustorul răspîndea în jurul său zvonul că „amărîtul ăsta de Vlaminck a pictat atîtea tablouri, încît nu le mai poate deosebi pe cele bune de cele false”. Iar chestia cea mai tare e c-o mai crede şi azi! conchise Vlaminck, adăugînd următoarea butadă: Să

ştiţi de la mine că nici un artist nu se poate înşela: la fel ca şi Dumnezeu, ştie să recunoască ceea ce a zămislit.

Bazîndu-se pe legenda că „Vlaminck nu-i în stare să deosebească operele sale autentice de cele false”, o serie de indivizi au încercat să-l prindă în plasă.

Aşa de pildă, un domn însoţit de nevastă-sa i-a adus într-o bună zi o acuarelă, un desen şi un ulei rugîndu-l să le autentifice. Vlaminck le cercetă cu atenţie. Acuarela era clar de mîna sa, desenul — dubios, iar uleiul se prezenta ca fiind „o făcătură îndeajuns de reuşită”, opera unui epigon conştiincios. Vizitatorul pretindea că ar deţine trei lucrări de la tatăl său, între timp decedat. Susţinea chiar că uleiul fusese expus în urmă cu treizeci de ani la teatrul „Pigalle”.

— N-am contestat cele spuse de el, povesteşte Vlaminck, dar l-am povăţuit să păstreze obiectele acestea... pînă după moartea mea!

Apoi, după o pauză, adăugă pe un ton bonom:

— N-am fost niciodată la teatrul „Pigalle” şi n-am auzit în viaţa mea de o asemenea expoziţie.

Adevărul e că avea un ochi perfect lucid, iar corectitudinea lui era fără fisura, ceea ce a fost de natură să descurajeze nenumăraţi duşmani sau solicitanţi necinstiţi.

I-am pomenit atunci de falsificatorii cărora le căzuse, totuşi, victimă. Ştia de ei. Au existat pictori influenţaţi de factura sa, dar care şi-au semnat cinstit operele, ca de exemplu, René Prin, un pictor din Pacy-sur-Eure şi un oarecare Burck, dar ale căror pînze, expediate în S.U.A. de un curtier parizian, deveneau acolo „autentici” Vlaminck printr-o simplă substituire de semnătură. Manevrele frauduloase ale intermediarului parizian au fost descoperite în urma unei plîngeri depuse în America.

Vlaminck îmi arătă una din pînzele sale cu cerurile acelea turmentate şi luîndu-mă martor, zise:

— Un asemenea cer nu poate fi imitat... „Ăia” îşi închipuie că-mi pot copia împăstările... Da-n realitate, ceea ce fac e un c... at!

Discutarăm apoi de pictorii în viaţă, prilej cu care Vlaminck îmi vorbi de cărţile pe care le scrisese şi, mai cu seamă de cea intitulată *Portrete dinaintea obştescului sfîrşit.* Erau acolo cîţiva confraţi pe care nu-i prea menajase, în special pe Picasso, oaia sa neagră.

— Legendele le fac presa şi negustorii de tablouri! comentă el. Van Gogh va trece întotdeauna drept nebun, iar Picasso va fi considerat încă o bună bucată de vreme drept creator... Arta abstractă, adăugă el, e o dezintegrare a atomului.

Îmi vorbi şi de şcoala pariziană, remarcînd faptul că această şcoală n-are nimic... parizian şi protestă:

— S-a produs o confuzie între invenţie şi creaţie, între virtuozitate şi meşteşug, între literatură şi pictură. Pisată, malaxată, făcută de nerecunoscut, sărmana pictură a devenit incoerentă.

Deşi violent anticonformist în particular, Vlaminck s-a dovedit îndeajuns de clasicizant în scrierile, pictura şi luările sale de cuvînt. El s-a ridicat împotriva „artei metafizice”, făcută din teorii şi în care „abstracţiunea înlocuieşte sensibilitatea”.

Omul acesta, despre care se spunea că „cultivă incultura” şi că e un „primar”, poseda o bibliotecă impresionantă. Pe unul din rafturi văzui cele patrusprezece volume pe care le publicase şi despre care scriitorul Marcel Aimé spusese: „El (Vlaminck) scrie într-o limbă robustă şi directă pe care i-ar putea-o invidia mulţi dintre cei mai reputaţi romancieri de la noi. Romanele şi eseurile sale sînt cele ale unui moralist”.

L-am revăzut pe Vlaminck pentru a doua oară la La Tourillière în 1957. Îmi puse la picup discul „ediţie princeps” pe care-şi înregistrase testamentul său spiritual. Aplecat

spre aparat asculta, laolaltă cu noi, vocea sa care, puţin mai grăbită ca de obicei, spunea:

„Am astăzi optzeci de ani. Viaţa e scurtă. Şi totuşi, mă minunez că încă mai pot privi cerul... Pictorul nefiind un inventator, nici pictura nu trebuie să fie o invenţie... Am făcut ceea ce am putut... am pictat ceea ce am văzut...”

Micul disc se opri. Domni o clipă de tăcere emoţionată. Apoi, aidoma copacului care redevine falnic odată vijelia trecută, uriaşul ridică fruntea, îndreptă umerii şi ne privi. Mutismul nostru se prelungea, asemeni minutelor de tăcere ce se păstrează în amintirea unui mort; nimeni nu ştia ce să spună. Şi-n general, ce se poate spune într-un moment ca acesta? Tot Vlaminck fu acela care reluă conversaţia, pe obişnuitul său ton bolovănos şi bonom totodată.

Am aflat din ziare de moartea lui, survenită la începutul lui octombrie 1958. Era, pare-mi-se, într-o joi. Înmormîntarea era anunţată pentru lunea următoare. Vineri seara însă, pe la orele 18, un mic cortegiu părăsea La Tourillière; familia, cîţiva prieteni intimi şi localnicii, conduceau la cimitirul satului sicriul aşezat pe o căruţă trasă de cai. Apariţie insolită în decorul nopţii ce se lăsa, el înainta lent pe sub un cer vîrstat în alb şi negru, întocmai acelora pe care pictorul le zugrăvea pe pînză. Un ultim tablou lăsat de artist...

Pe Georges Rouault l-am cunoscut „în exerciţiul funcţiunii”, în septembrie 1954. Era un privilegiu, deoarece pictorul ducea o existenţă riguros retrasă şi a ajunge la el prezenta serioase dificultăţi. Pe la sfîrşitul lui 1953, criticul de artă Pierre Imbourg nota: „De zece ani de zile nici un ziarist n-a izbutit să-i treacă pragul”.

Întrevederea am obţinut-o prin intermediul uneia din fiicele pictorului, Isabelle, care împreună cu doamna Rouault, locuia în casa tatălui său. Celibatară, Isabelle veghea asupra operei maestrului, pe care o cunoştea la

perfecţie; tot ea o apăra de acţiunile falsificatorilor, a negustorilor de falsuri şi a escrocilor de tot soiul. Era o santinelă inteligentă... şi foarte fermă.

M-am prezentat, aşadar, la ora indicată în strada Emile-Gilbert. Isabelle Rouault mă primi cu cordialitate şi mă anunţă că tatăl ei, informat în prealabil asupra genului de activitate profesat de mine, va fi fericit să mă vadă. Aceste fiind spuse, plecă să-l caute. Aşteptarea a durat cam zece minute, într-un salon a cărui fereastră dădea spre piaţa gării Lyon, animată ca-ntotdeauna. Calmul de care era înconjurat artistul contrasta într-atît cu agitaţia ce domnea în acest cartier al Parisului, încît, fie şi numai el, constituia cea mai grăitoare mărturie a climatului de tandreţe şi respect pe care soţia şi fiica îl instauraseră în acele locuri. Ce trebuia să spun ca să reţin atenţia acestui om, atît de impresionant prin opera sa şi prin ceea ce ştiam despre viaţa sa spirituală?

Rouault apăru. Scund, îndesat, avea pe el o cămaşă albă peste care îmbrăcase o haină bej. Înfăşurase în jurul gîtului un fular, iar pe capul său rotund îndesase o bonetă albă ca acelea ale medicilor. Am remarcat imediat, în dosul ochelarilor cu ramă de aur, vivacitatea ochilor săi albaştri.

Conversaţia se legă, în chipul cel mai firesc din lume pe marginea celor două falsuri Rouault pe care i le prezentasem prin intermediul fiicei sale.

Problemele acestea legate de autentic şi de fals îl frămîntau şi-l preocupau. Cunoşteam interesul pe care-l purta faţă de respectul datorat proprietăţii artistice. Ţinuse, în septembrie 1952, o remarcabilă expunere pe această temă. Insistase atunci în mod special asupra „riscurilor şi primejdiilor la care, de-a lungul unei existenţe de mai bine de optzeci de ani, văzuse expuse destinul creaţiei plastice şi chiar demnitatea creatorului”.

— Am fost copios plagiat, îmi spuse el, şi sînt destui pictori, unii din ei încă în viaţă, care-mi datorează mult...

L-am întrebat care-s aceia. La început păru c-ar vrea să eludeze răspunsul, dar apoi se hotărî şi-mi cită un nume:

— Heuzé...

Surprins, îmi îngăduii să replic:

— Maestre, dar stilul său e sensibil diferit de al dumneavoastră.

Păru să nu fie de aceeaşi părere, dar nu răspunse obiecţiei mele. Am regretat reflecţia făcută, deoarece aş fi fost curios să aflu prin ce anume meşteşugul lui Heuzé era îndatorat lui Rouault, şi mi-am propus ca de aici încolo să-mi ţin gura. Să fi remarcat oare tulburarea mea? În orice caz, prin simplitatea şi bunăvoinţa sa, se strădui să-mi risipească jena şi astfel reuşii să aduc vorba despre cel mai important şi cel mai cunoscut plagiator al său: Léon Bonhomme.

Cunoştea insinuările anumitor critici de artă care merseră pînă-ntr-acolo încît încercaseră să acrediteze ideea ca plagiatorul nu era Bonhomme ci... Rouault!

Şi deşi fusese spălat de această calomnie, Rouault continua să mai fie sensibil. Ca atare, socoti de cuviinţă să-mi arate documente ce stabileau, fără putinţă de tăgadă, adevărul. În felul acesta am luat cunoştinţă de două scrisori, ale căror copii mi-au fost date, ulterior, de către Isabelle.

Prima, datată la 5 aprilie 1944, fusese scrisă de Charles Bischoff care socotea că „Bonhomme imită pe toată lumea” şi care continua:

„Într-adevăr, intrînd am văzut pe pereţii atelierului său un întreg muzeu: Ingres, Henner (portretul doamnei Bonhomme-mama), Lantue, Pissarro, Rouault. M-am apucat chiar să nominalizez lucrările, fapt ce nu părea să-l stînjenească de fel pe Léon. Zicea că astea-s «căutările» lui, căutări care din păcate au durat o viaţă întreagă”.

Cea de a doua scrisoare, semnată de André Manguin şi datată 15 aprilie 1944, respingea inexactităţile apărute în cîteva ziare, în special în *Le Soir* din Lyon.

„...Decoraţia executată de Bonhomme la primăria din Saint-Denis reflecta influenţa lui Puvis de Chavannes... În aceeaşi perioadă... gustul său pentru căutările de ordin tehnic l-a împins la o manie a eseurilor... A făcut doi sau trei Henner, perfect reuşiţi, dar a doua zi a şi uitat de ei... după cum a făcut şi o excelentă copie după un Goya aflat la Luvru”.

Iar mai departe:

„Am avut prilejul să văd cîteva copii ori pasteluri executate de Bonhomme în maniera dumitale (Rouault)... După cîte se spune ar exista vreo sută de desene care sînt fiii şi fiicele desenelor dumitale; acum însă îţi este cunoscut faptul că Léon avea mania să imite — din plăcerea greutăţilor ce trebuiau învinse! — ceea ce admira însă fără cea mai mică intenţie de plagiat ori comercializare... Este absolut ridicol să se pretindă că dumneata, cel mai puţin influenţabil dintre artişti, l-ai fi urmat pe Bonhomme şi, apropo de asta, am convingerea că slujesc corectitudinea prietenului meu dispărut, repetînd ceea ce el a spus de zeci de ori în cursul vieţii, de faţă cu mine, vorbindu-le diverşilor artişti despre atelierul lui Moreau: «Maestrul nostru al tuturora e Georges Rouault»”.

Cu acest prilej, bătrînul maestru îmi evocă atelierul lui Gustave Moreau, unde talentele de imitator ale lui Bonhomme erau unanim cunoscute. De faţă cu toţi pictorii care lucrau acolo el execută într-o oră un Henner perfect asemănător... Rouault nu păstra nici un fel de ranchiună imitatorului; adversitatea lui era îndreptată numai împotriva celor care profitaseră de pe urma imitaţiilor sale.

Desigur, nu toţi falşii Rouault se datorau lui Bonhomme şi aşa ajunserăm să vorbim de falsificatorii moderni şi de falsul în general.

— La contemporanii noştri, spuse maestrul, oameni adesea prea zoriţi şi avînd o educaţie plastică incompletă, sensibilitatea e uneori înăbuşită de dorinţa de „a profita de ocaziile” ce par avantajoase... E totuşi consolant gîndul că cei care „cumpără pictură” pentru plăcerea lor personală riscă mai puţin să fie înşelaţi decît cei care văd în achiziţionarea unei pînze o posibilă lovitură de Bursă.

Îmi amintesc că în cursul acestei întrevederi, am avut prilejul să pomenesc de Bretania de unde se trăgea tatăl lui Rouault, vorbindu-i de legăturile mele familiale cu această provincie:

— Spuneţi-mi, l-am întrebat, Emile Rouault, şef de serviciu la prefectura din Rennes şi mentorul tatălui meu pe vremea cînd îşi făcea liceul în localitate, era cumva rudă cu dumneavoastră?

— Nu, îmi răspunse el, dar era frate cu pictorul Gustave Rouault care semna „G. Rouault”. A luat, în 1878, premiul întîi de pictură la şcoala de Arte Frumoase. A pictat portretul papei Léon al XIII-lea, al prinţului Albert, care a devenit mai tîrziu regele Belgiei, precum şi pe acelea ale unor celebri artişti parizieni. Pe vremea aceea se bucura de o anumită notorietate, aşa încît în momentul în care am început să mă fac cunoscut, această omonimie a creat anumite confuzii...

Toate acestea, Georges Rouault le spusese fără umbră de maliţiozitate. Să fi fost oare eu singurul care să se fi gîndit că această confuzie nu se limitase numai la nume?... Cine-şi mai aminteşte astăzi de *Gustave* Rouault?

Cînd grav, cînd pasionat, cînd visător, cînd realist, cînd prudent, cînd temerar, Rouault mă ţinu captivat de farmecul lui mult mai mult timp decît îmi închipuisem că voi petrece acolo.

Întîlnirea aceasta era sortită să fie unica. Ulterior, fiica sa Isabelle servi — ca întotdeauna, dealtfel — de intermediar

de cîte ori era vorba de reclamaţii, confiscări, urmăriri sau expertize privind opera lui Rouault.

Trei ani mai tîrziu aflam de moartea pictorului. Împlinise 87 de ani. Mi se făcu onoarea de a figura printre invitaţii oficiali la ceremonia funebră care avu loc la 17 februarie 1958 la biserica Saint-Germain-des-Prés.

Personalităţi din lumea artelor, literelor şi politicii se amestecau discret cu o numeroasă şi reculeasă asistenţă. Mi se păru chiar că orga, canticele şi mai ales solo-ul de vioară descoperiseră accente speciale în onoarea marelui dispărut. La sfîrşitul ceremoniei, ministrul Educaţiei naţionale aduse omagiul guvernului. Oraţia funebră, scrisă de André Lhote, fu citită de Jean Marchat de la Comedia Franceză.

S-a spus despre Chagall că fizic seamănă cu Harpo, unul din faimoşii fraţi Marx. O asemănare pe care o justifică grimasele sale, ocheadele, mimica ingenuă şi părul ca nişte clăbuci de săpun, dacă nu cumva ochii lui albaştri. Ca să nu mai vorbim de vîna de autentic actor care există la Chagall.

Vorbeşte abundent, pe un ton nervos şi pasionat; cu toate acestea nu are nimic dintr-un iluminat. Îl interesează orice şi, în primul rînd, evident, pictura. E deosebit de atent la ce se spune şi ce se scrie despre el şi opera sa. În ceea ce-i priveşte pe falsificatori, aceştia nu beneficiază în ochii lui de nici un fel de circumstanţă atenuantă.

În 1955 i-am prezentat un tablou declarat fals la Paris, fapt care nu l-a împiedicat ca, în urmă cu trei luni, să fie de vînzare la Londra, iar două luni mai tîrziu, la Berna! Nu-i venea să creadă că asemenea peregrinări au putut avea loc cu atîta neruşinată facilitate. Izbucni:

— Ei poftim? E lamentabil! Cum e posibil să fie astfel înşelaţi oamenii? Oare n-au văzut niciodată în viaţa lor un adevărat Chagall? În acelaşi timp, ştia cum stau lucrurile cu amatorii de pictură. Ajutat de fiică-sa, doamna Ida Meyer-

Chagall, retrăsese deja de pe piaţa franceză şi străină un număr respectabil de falsuri.

În 1964, l-am întrebat ce crede despre pictura sa de pe plafonul Operei din Paris, compoziţie ce stîrnise numeroase critici. Evită răspunsul direct şi se refugie în generalităţi:

— Cred că oricine are dreptul să-şi exprime, oral sau scris, impresiile... Fiecare e liber şi n-am de ce să mă bag în părerile altora.

În realitate era profund ulcerat. În concertul de elogii pe care le primea, dar pe care le şi căuta, aceste critici sunau neplăcut pentru urechile sale.

L-am cunoscut şi pe Braque. Înalt, uscat, impasibil, cu obrazul brăzdat de riduri, vorbea cu glas înăbuşit şi cavernos. Confiscasem, la cererea lui sau a avocatului său, cîteva falsuri. Îmi arătase într-o zi catalogul unei licitaţii americane, în care figura o „natură moartă" atribuită lui; scrisese de-a curmezişul reproducerii „Acest tablou nu-mi aparţine". Cunoşteam această reacţie, întrucît o constatasem şi la alţi pictori, aparent indiferenţi, şi o înţelegeam perfect; a spune „proprietatea intelectuală e cea mai preţioasă proprietate" nu-i o formulă retorică, ci adevărul cel mai elementar. E o proprietate care nu se dobîndeşte nici cu bani, nici prin succesiune ori donaţie; ea izvorăşte numai şi numai din creierul şi din inima creatorului. E sacră. Nici un fel de teorie, oricare ar fi natura ei, n-o poate atinge, deoarece ea este însăşi persoana autorului... Era lesne de înţeles, aşadar, de ce găsea el, apărînd-o, accentele cele mai vehemente.

Mi-am aruncat, deci, ochii pe această „natură moartă" furată lui Braque. Era jalnică.

— Hai să zicem că în cazul unui amator e încă posibil, dar cum se poate înşela atît de grosolan un negustor de tablouri? mă întrebă el.

Falsificatorul fu arestat după cîtva timp la Courchevel unde gusta din voluptăţile „sezonului alb”. Excesivă şi de astă dată, presa trîmbiţă talentul falsificatorului, calificîndu-l drept „genial”.

L-am revăzut pe Braque. Era indignat.

— Aţi remarcat, îmi spuse el, că niciodată un pictor în viaţă nu e calificat „genial”? Singurii care au geniu sînt falsificatorii!

— Pentru că izbutesc să înşele.

— Îi înşală doar pe cei care habar n-au ce-i aceea pictură. Şi-atunci de ce-şi permit să emită judecăţi?

Erau întrebări care puneau în discuţie o multitudine de consideraţii de ordin estetic, filosofic, dar şi vulgar-materiale. Mă mulţumii să aprob, păstrînd pentru mine comentariul pe care spiritul meu îl elaborase încă demult.

După elegantul Kisling, care la prima mea vizită mă primi într-o haină de casă purpurie şi cu care n-aveam să mă întîlnesc prea des, am făcut cunoştinţă şi cu scundacul taica-Camoin.

Venise la biroul meu ca să-mi dea o declaraţie în legătură cu o eroare de expertiză pe care o săvîrşise: declarase drept fals unul din propriile sale tablouri, ca apoi să revină asupra judecăţii iniţiale. Mic de statură, rubicond, volubil, cu chipul zîmbitor şi ochi veseli scăpărînd în dosul ochelarilor cu ramă fină, nu lua lucrurile în tragic.

— Domnule comisar, zise el, pe moment nu mi-am recunoscut propria-mi odraslă. Trebuie să mărturisesc că nici nu era prea frumoasă. Ca atare, tabloul mi s-a părut fals. Uitasem de el cînd, mult timp după aceea mi-a fost prezentat pentru a doua oară. Era cît pe-aci să-l reneg din nou, dar proprietarul pînzei a insistat asupra autenticităţii originii. Am fost tulburat de această insistenţă şi m-am apucat să caut cam pe la ce epocă l-aş fi putut picta... Mi-am amintit că eram tînăr şi că ma aflam într-un sătuc din

Provence al cărui nume l-am uitat... Atunci am rectificat eroarea. Prin urmare, domnule comisar, afirmaţia e exactă, tabloul e într-adevăr de mine... dar zău că nu-i o capodoperă!

Era deci adevărat: cu toată buna lor credinţă, pictorii puteau să nu-şi recunoască operele.

Tot la serviciu am primit şi vizita lui André Lhote, pictor, scriitor şi profesor. Venise însoţit de soţie. Uitîndu-mă la el nu izbuteam să mi-l imaginez în chip de autor al acestor pînze cubiste, savante, animate, care la vremea lor revoluţionaseră pictura şi treziseră atîtea tinere vocaţii. Impresia pe care o dădea era aceea a unui mic-burghez liniştit. Avea, cred, cam 75 de ani, dar îşi păstrase întreaga luciditate şi am putut citi în ochii săi vivacitatea spiritului. Aerul lui simplu şi simpatic îmi dădu curajul să-i povestesc ce mi se întîmplase, odată, la Gordes, localitate unde are o casă:

— Pictam, ca amator şi de o manieră cît se poate de figurativă, un colţ al acelui tîrguşor atît de pitoresc şi aproape abandonat la acea vreme. Un puşti din partea locului rămase îndelung lîngă mine, după care-mi spuse cu încîntătorul lui accent meridional:

— La dumneavoastră măcar seamănă. Nu-i ca la domnu' Lhote!

Amîndoi, şi pictorul şi soţia lui, rîseră cu sinceritate.

— Complimentul acesta v-a încurajat să perseveraţi? mă întrebă el.

— Dimpotrivă, răspunsei. El n-a făcut decît să-mi întărească sentimentul că nu voi izbuti să evadez din tendinţa de a reproduce cît mai fidel motivul şi m-a convins de incapacitatea mea de a asimila această meserie.

Pe Marie Laurencin am întîlnit-o într-o locuinţa mică, bătrînească şi extrem de modestă. O bonă cu aer de

inchizitor îmi deschise uşa, primindu-mă. Ciudat personaj şi bona asta. Dotată cu o puternică personalitate pe care artista o lăsa să se manifeste după pofta inimii, ea intervenea întruna în conversaţia pe care o aveam cu stăpîna ei, dîndu-şi părerea în cutare sau cutare chestiune, aidoma slujnicelor lui Molière. O fiinţă de neuitat, care m-a impresionat cu mult mai mult decît stăpîna.

Marie Laurencin corespunde perfect portretului pe care i-l făcuse Fernande Oliver: „Un chip de capră, pleoape oblice, privire de mioapă, ochii prea apropiaţi de nasul prea ascuţit, iscoditor şi veşnic puţin roşu la vîrf".

Conversaţia mă dezamăgi; nu aflai nimic interesant nici despre ea, nici despre pictura ei. Nu mă aşteptasem la cine ştie ce revelaţii inedite privind raporturile ei cu cubiştii „ştiinţifici", „fizici" sau „orfeici", ori cu heraldul său Apollinaire, dar nădăjduisem să aud niscaiva reflecţii despre ei, ori ceva amintiri. Poate n-am ştiut eu să provoc acea destindere indispensabilă oricărei adevărate comunicări. Sau poate socotea ea *a priori* că un poliţai nu poate fi îndeajuns de receptiv la o discuţie despre pictură şi literatură. Am avut impresia că nu posedă un spirit din cale afară de strălucitor şi că preocupările sale sînt mai curînd de ordin material.

Întrucît motivul acestei vizite nu fusese dictat doar de o simplă curiozitate, am fost nevoit, pentru completarea unei anchete, să-i fac încă una. De data aceasta speram s-o pot aduce pe un teren unde curiozitatea mea să-şi dea frîu liber. Dar, la pomul lăudat... Dealtfel, această a doua vizită a fost rapid întreruptă de apariţia unei superbe brune, tinerică, micuţă, dar bine făcută. Imediat Marie Laurencin a început să se agite în jurul ei, scoţîndu-i cu mîinile ei mantoul şi abandonîndu-ne, fără un cuvînt de scuză, slujnicei-tartor. Semnă hîrtia pe care o redactasem împreună şi, cu o dezinvoltură deconcertantă, ne lăsă să înţelegem că sîntem liberi!

Pe Gromaire l-am cunoscut datorită unei serii de desene reprezentînd cariatide şi abuziv atribuite lui; falsurile proveneau de la sala de licitaţie de la Versailles. Era un personaj robust, cu chipul viu colorat, sculptural ca şi opera sa. Extrem de politicos, nu-şi pierdea niciodată flegma sa flamandă, filtru riguros al oricăror exteriorizări. Îmi arătă ultimele sale desene — copaci — şi compararăm împreună adevăratele cariatide cu cele false. Deşi mie personal, aceste din urmă îmi părură bine imitate, el, Gromaire, nu făcea nici o diferenţă între falsuri.

— Toate-s infecte! tună el.

Le arunca pe toate în aceeaşi oală, fie că era vorba de copii servile sau parţiale, de „în maniera lui" sau de pastişe. Din pricina furiei — justificate — de a distruge toate lucrările apocrife ce-i erau prezentate, a avut parte şi de cîteva necazuri. Nevoia aceasta de a-şi face singur dreptate, de a spăla, pe loc şi dintr-o dată, ofensa adusă, părea de-a dreptul imperioasă. Reacţiile sale surprindeau pe toţi cei care-l credeau placid şi rece. El unul nu organiza spectaculoase *autodafe*-uri în genul Luciei Valore....

Deşi nordic, Van Dongen punea, cel puţin în aparenţă, mai multă pasiune în conversaţie. Vocabularul său, împestriţat de vorbe de duh, venea mai curînd din Montparnasse decît din saloanele mondene în care era întruna invitat.

Poseda o vastă documentare în legătură cu falsurile care circulau sub numele său. Fascinaţia aceasta a numelui îi exacerba furia:

— Singurul lucru pe care leprele astea izbutesc să-l imite e semnătura, întotdeauna enormă! blestema el.

I se furau mai ales faimoasele sale nuduri.

Desigur, valoarea artistică a operelor lui Jean-Gabriel Domergue poate fi discutată; ceea ce însă nu i se poate contesta e spiritul şi cordialitatea. Personajul acesta distins, semănînd cu un Mefisto jovial, îmi spunea:

— N-ar exista tablouri false, dacă n-ar exista falşi amatori de artă.

Butadă pe care o repeta adesea, dar care era doar parţial întemeiată, întrucît se întîmplă uneori ca şi amatori de artă rafinaţi, experţii de exemplu, să nu discearnă întotdeauna autenticul de apocrif. Presupun că voia să spună că pentru cumpărător, singurul lucru care ar trebui să conteze, e bucuria vizuală, plăcerea interioară resimţită la contemplarea unei opere iubite.

J.-G. Domergue se plîngea amarnic de falsificatori. Era imitat, adesea, dar cei care copiau, semnau cu numele lor propriu, pretinzînd că acesta e stilul lor. Încă nu era o mare nenorocire. S-au găsit însă şi plagiatori mai îndrăzneţi care n-au mai aşteptat ca un negustor incorect să le şteargă numele pentru a-l înlocui cu cel al lui Domergue. Aşa a fost cazul lui Jean-Paul Guillot. Deşi sever cu falsificatorii, Domergue s-a lăsat înduioşat de lacrimile şi rugăminţile individului, căruia îi iertă escrocheria şi-şi retrase plîngerea.

Ceva mai tîrziu, pe cînd monta o expoziţie la muzeul Jacquemart-André, al cărui custode era, îmi pomeni de Guillot:

— Nu cred să fi recidivat.

— N-am mai auzit vorbindu-se de el, am răspuns.

Cele auzite îl liniştiră şi-l făcură să nu regrete indulgenţa manifestată. I-aş fi putut însă răspunde: „Nu cred ca Guillot să se fi reapucat, dar prin galeriile care vînd «suveniruri din Paris» continuă să circule pînze înfăţişînd demi-mondene cu gîtul lung, semnate cu tot soiul de nume, dar teribil de asemănătoare celor pe care dumneata Jean-Gabriel Domergue le-ai lansat în atît de multe variante”.

Dacă nu m-am putut întreţine direct cu De Chirico, am purtat, în schimb, o corespondenţă care mi-a dezvăluit multe amănunte în legătură cu falsurile făcute după pînzele sale originale.

„Problema falsurilor, îmi scria el, devine pe an ce trece, tot mai gravă. Ea se leagă de amoralitatea, dezordinea şi anarhia ce domnesc azi în cercurile artei moderne. Majoritatea acestor negustori — fie ei francezi, italieni, americani, nemţi sau elveţieni — au o singură idee fixă: să cîştige bani cu orice preţ — prin orice mijloc, dînd nişte porcării şi primind în schimbul lor bancnote adevărate. Pe mine falsificatorii mă exploatează în mod special".

Scrisoarea, redactată în franceză, conţinea cincisprezece fotografii de falsuri şi următorul adaos al lui De Chirico:

„Mai am cîteva sute, sertare întregi pline."

Reproducerile aveau pe verso comentariile artistului pe marginea istoriei falsului reprezentat.

Am aflat în felul acesta că „Drumul de fier", care figura într-o expoziţie oficială deschisă la Viena, a fost retras de poliţia austriacă la cererea pictorului. Că „Trubadurul" fusese „transportat de la Paris la Milano de către un italian, «C», ce-şi zicea artist-pictor". Tabloul a fost vîndut, mai întîi, unei galerii milaneze care-l revîndu unui industriaş local; acesta îl împrumută, la rîndul său, Bienalei din Veneţia, 1948! Se pare că, prevenit de către De Chirico că e vorba de un fals, industriaşul ar fi reclamat galeriei rambursarea sumei, iar că aceasta l-ar fi somat pe „artistul-pictor" italian să plătească. Nu se ştie ce făcu acesta din urmă, dar De Chirico fu, în orice caz, informat că pînza provine din colecţia lui... Paul Eluard.

Tot De Chirico mă informă că o editură new-yorkeză, specializată în reproducerea operelor de artă, a scos un tiraj de planşe color după două falsuri atribuite lui: „Era Antica" şi „Era Moderna". Ulterior, cele două falsuri au fost, la rîndul lor, reproduse în... catalogul UNESCO! Acestea n-au fost

însă singurele necazuri pe care maestrul suprarealismului, devenit apoi un clasic, le-a avut cu americanii. Prin intermediul presei italiene el a prevenit publicul că tabloul „Arheologii”, devenit proprietatea lui Museum of Art din New York, n-a fost niciodată pictat de mîna lui.

După cum se vede, De Chirico nu se temea să provoace seisme. Evident, întreaga responsabilitate a afirmaţiilor îi revine; spun asta cu atît mai mult cu cît circulă zvonul că în prezent ar fi pe cale să renege întreaga sa operă, anterioară anilor treizeci, dată cînd s-a îndreptat către o artă „mai academistă”. N-am avut însă posibilitatea să verific această aserţiune.

În cazul în care autorii operelor originale contrafăcute erau decedaţi, trebuia să mă adresez descendenţilor sau titularilor îndreptăţiţi să le protejeze opera. Aceste relaţii au îmbogăţit, la rîndul lor, cunoştinţele mele.

Aşa l-am cunoscut pe fiul mai mic al lui Claude Monet, Michel. Locuia, împreună cu soţia, într-o încîntătoare vilă, cocoţată pe un vîrf de deal, la Sorel-Moussel în departamentul Eure-et-Loir. Clădită după această modă colonială, vila era înconjurată de o grădină de trandafiri, bine întreţinută, ce cobora oprindu-se la malul unui rîuleţ.

Persoană destul de retrasă, Michel Monet nu participa la nici una din manifestările artistice şi existenţa sa era ignorată de marele public. Acesta află de el abia după moarte, datorită donaţiei pe care fiul marelui pictor o făcu Institutului Franţei, pentru muzeul Marmottan, dăruind 92 de tablouri aparţinînd lui Claude Monet, estimate la aproape 12 milioane franci (noi).

Faţa lui prelungă, slabă, mustăcioara subţire, ţinuta dreaptă, vestimentaţia corectă, toate la un loc îi dădeau o alură de militar. În pofida vîrstei sale avansate — mă refer la perioada cînd l-am cunoscut —, Michel Monet mi-a făcut impresia unui om activ; nu mi-l puteam imagina zăcînd ore

în şir în spatele unui birou sau înţepenit în faţa şevaletului. Mobilele şi obiectele din casă aminteau, dealtfel, că parcursese Africa neagră în toate sensurile. Îmi povesti cîte unele din primejdioasele sale voiajuri, făcute cu maşina sau în camion, în tovărăşia soţiei. Îmi arătă şi fotografii de pe vremea cînd vîna, care-l înfăţişau cu cizme şi pălărie de savană cu boruri largi. În tinereţea sa, adică pe la începutul secolului, fusese şi un pasionat al automobilului; experimentase primele modele şi posedase cîteva din aceste vehicule carosate în modul cel mai divers.

Dacă în materie de călătorii şi expediţii exotice Michel Monet se dovedea deosebit de volubil, în materie de pictură devenea dintr-o dată mai discret. Am încercat să-i vorbesc de locul ocupat de Claude Monet în revoluţionarea impresionismului şi de sursa de inspiraţie pe care a constituit-o pentru primii pictori figurativi care l-au urmat. A preferat însă să-mi povestească de drumurile sale prin deşerturi.

L-am întrebat totuşi:

— N-aţi fost niciodată tentat să pictaţi?

— Nu numai că tata nu m-a încurajat, răspunse Michel Monet, dar m-a abătut chiar de la acest drum. „E o meserie cîinească” zicea el.

Nu arăta cu uşurinţă operele părintelui său; le ţinea sub cheie, departe de privirile vizitatorilor. Dimpotrivă, obiecte de artă africană puteai vedea din belşug: statuete, măşti, trofee de animale, totemuri. Abia cînd l-am vizitat a doua oară, de astă dată în apartamentul său parizian, am avut prilejul să văd, depozitate acolo, cîteva din pînzele lui Claude Monet, mai ales o „Salcie plîngătoare” „Nuferi” (evident!), „Monet pe plaja de la Trouville”, „Piaţa din Etretat” şi altele. Împreună cu cele de la Giverny, ele au fost donate Institutului Franţei.

Michel Monet a murit în februarie 1966, în vîrstă de 88 ani.

L-am vizitat pe Paulémile Pissarro, unul din fiii maestrului impresionist, în încîntătoarea sa proprietate din Clécy, regiunea Calvados. Mi-a vorbit despre tatăl său şi mi-a arătat un interesant material documentar privind anumite falsuri.

— Intermediari escroci, veşnic în căutarea unei afaceri bănoase, încearcă să mă facă să autentific tot soiul de orori incredibile, îmi spuse el.

Apoi, în continuarea discuţiei, îmi evocă o serie de pictori, într-atît de „influenţaţi" de Pissarro, încît ajunseseră să picteze numai ca el. De exemplu, Victor Mignon. Pe la 1884, la Pontoise, de unde era originar, îşi planta şevaletul alături de cel al maestrului.

— Într-o bună zi, comentă Paulémile, o sa vedeţi că unele din pînzele lui vor trece cu siguranţă drept Pissarro... originale.

Piette de Montfoucault şi Hyacinthe Pozier lucrau, de asemenea, la aceleaşi motive ca şi Pissarro.

— Dar într-un stil impresionist „apă de trandafiri", preciza el. Şi adăugă:... Fapt care făcu pe cineva care poseda unul din aceşti falşi Pissarro să zică: cred ca e din „perioada rozã"!

Paulémile îmi arătă şi fotografia unui tablou făcut de Giran Max, un pictor mort în 1927: era o copie în stilul lui Pissarro.

— Îl suspectez pe acest pictoraş că a confecţionat în mod deliberat falşi Pissarro, îmi spuse Paulémile.

Şi iată şi un fapt amuzant, descoperit de el cu prilejul unei expertize:

— Închipuiţi-vă, domnule comisar, următoarea chestie: mi se prezintă un tablou autentic al tatălui meu, dar careva, un maniac fără îndoială, a adăugat şi două personaje pictate după gustul lui!...

Marguerite Guillaumin a trebuit să înfrunte numeroase opoziţii pînă să i se recunoască competenţa în materie de autentificare a operelor tatălui său. A fost nevoită să lupte împotriva falsificatorilor şi a complicilor acestora, dar şi împotriva propriului frate, Armand, care, după părerea ei, elibera certificate de autenticitate fanteziste. Trebuie să adaug că acesta din urmă a contestat acuzaţia adusă, în special printr-o scrisoare adresata mie cu puţin timp înainte de moarte.

Se întîmplă uneori ca între reprezentanţii unui pictor decedat să intervină şi dezacorduri.

La un moment dat, anumite pînze ale lui Valtat capătau binecuvîntarea văduvei artistului, în vreme ce fiul său reclama arderea lor pe rug şi... viceversa!

În cazul lui Emile Bernard, dimpotrivă, acordul a fost întotdeauna perfect între văduvă şi fiul lui, Bernard-Fort. După moartea mamei, acesta din urma deveni reprezentantul cel mai calificat şi mai diligent — dealtfel, singurul recunoscut de colecţionari şi negustori — a operei fondatorului şcolii de la Pont-Aven.

Iniţial, nimic nu-l predispunea pe acest maior de aviaţie să expertizeze tablouri. Datorită însă unui ochi ager, căruia i se adăuga un studiu minuţios al operei tatălui său, el a reuşit să detecteze numeroase falsuri, atît în Franţa cît şi în străinătate. Prin tenacitatea sa şi convingerea nestrămutată în dreptul său, acest om sociabil şi plăcut, nu a ezitat, din respect pentru numele şi opera lui Emile Bernard, să înfrunte munţii... şi să-i sfarme.

Atent la fiece cuvînt scris despre tatăl său, Bernard-Fort nu lăsa să se strecoare nici o eroare. Cu surîsul pe buze, dar neclintit, el a respins de fiecare dată orice tentativă de a i se atribui lui Gauguin paternitatea şcolii de la Pont-Aven.

Cu tot atîta seriozitate, dar cu un plus de diletantism, expertiza Charles Terrasse — pe care l-am cunoscut pe vremea cînd era custodele muzeului de la Fontainebleau — operele unchiului său, Bonnard.

De la el am aflat cîteva din şmecheriile falsificatorilor.

Într-o zi i se prezintă o „Sufragerie”, foarte bine realizată şi analoagă prin subiect cu una din pînzele maestrului. Tabloul semăna perfect cu un Bonnard, lucru cu atît mai curios cu cît acesta nu picta niciodată replici... Charles Terrasse se apucă atunci să scotocească prin documentarea lui ca să descopere pînă la urmă că falsificatorul copiase — ce-i drept, cu talent, — tabloul, la aceleaşi dimensiuni ca şi originalul, *dar pe dos!*

Un altul s-a mulţumit să taie în două un tablou original al lui Bonnard! Ca atare, după reîntinderea pe şasiu şi o înrămare conştiincioasă a fiecăreia dintre cele două părţi, escrocul s-a aflat în posesia a două tablouri autentice...

Opera lui Modigliani e apărată de fiica sa Jeanne, ea însăşi pictoriţă. A studiat serios opera tatălui ei şi şi-a constituit o arhivă importantă. A publicat şi o carte despre el, documentată şi debarasată de falsele legende. Pentru mine cel puţin, ea prezenta o garanţie întrucît, nemoştenind de la tatăl său nici cea mai neînsemnată pînză, nu avea nici ce plasa, nici ce apăra.

La cererea ei, serviciul meu a confiscat un anumit număr de falşi Modigliani, opere ale unor falsificatori mediocri. Cu toate acestea, reuşiseră să inducă în eroare anumiţi cumpărători, ce-i drept nu foarte competenţi. Un lucru care o perplexa pe Jeanne Modigliani.

Ea a fost cea care mi-a semnalat că unele „Nuduri” ale lui Amader de Souza Cardoso (mort în 1918), pictor care a trăit şi a lucrat împreună cu Modigliani, au fost vîndute drept opere autentice ale acestuia din urmă, într-atît de tare semănau cu ele.

În timp ce existenţa unei fiice a lui Modigliani nu e contestată de nimeni, chiar dacă din raţiuni ce ţin de o anume comoditate comercială, unii socot necesar s-o ignore, despre existenţa unei fiice a lui Soutine publicul nu ştie nimic, iar specialiştii nu sînt nici ei mai bine informaţi.

Şi totuşi există o tînără femeie — era o tînără fată cînd am cunoscut-o — care pretinde a fi fiica unică a lui Soutine.

În 1928, mi-a explicat ea, pictorul a trăit cu Vera Débora, născută Melnik:

— Era o cîntăreaţă, preciză ea, şi nu un model care a pozat goală pentru Soutine şi cu care acesta ar fi avut doar o banală legătură de pat, aşa cum au pretins unii. O cunoştea bine, înainte chiar de a fi venit la Paris. La Vilna, în Lituania, mama se întîlnea cu el cînd se ducea la şcoala de Arte Frumoase, situată chiar lîngă casa ei. S-au regăsit în Montparnasse. M-a adus pe lume la 10 iunie 1929. Soutine n-a regularizat niciodată această situaţie. Era alergic la orice fel de demers administrativ şi refuza să se supună acestui gen de constrîngere...

Soutine, aşa cum am aflat, a abandonat mama şi copilul. Aimée nu s-a putut numi Soutine. Ea luă numele de Lepner, pe care i-l dădu bărbatul ce se căsători, mai tîrziu, cu Vera Débora-Melnik.

Lituania devenind republică sovietică, Aimée a încercat să i se recunoască adevărata filiaţie, invocînd dreptul civil sovietic care permite legitimarea copilului născut în afara căsniciei. Presupun că a eşuat, deoarece a venit după aceea de mai multe ori la mine după ajutor... Mi-a prezentat documente atestînd paternitatea lui Soutine, dar nu era în puterea mea să întreprind demersuri civile în scopul de a-i atribui numele maestrului expresionismului rus. Întrucît tatăl ei decedase în 1943, o anchetă oficioasă ar fi permis găsirea unor martori şi a unor documente care, dacă se dovedeau probante, puteau constitui punctul de plecare al

unei proceduri oficiale... S-ar putea ca cititorul să fie surprins văzîndu-mă preocupat de reglementarea unei afaceri de familie. Mărturisesc că am fost şi eu. Dar căutarea adevărului despre opera — şi deci şi viaţa — marilor artişti m-a făcut să întîlnesc atîţia oameni, încît pînă la urmă această „digresiune” n-ar trebui să mire pe nimeni.

Existenţa acestei fiice „contestate” a lui Soutine şi tot ce-mi spusese ea îmi stîrneau, cu titlu personal fireşte curiozitatea. Am răsfoit biografiile pictorului şi mai tot ce s-a scris despre el. N-am găsit nimic referitor la o fiică pe care ar fi avut-o în 1929, şi nici precizări în legătură cu boala care l-a răpus, pînă în momentul în care întîmplarea a vrut ca, ocupîndu-mă de un caz unde figurau doi falşi Soutine, să fac cunoştinţa doamnei Gerda Groth-Michaelis, prietena lui Soutine între anii 1937-1940.

— L-am întîlnit pe Soutine, mi-a povestit ea, la nişte prieteni comuni şi am trăit împreună pînă la 15 mai 1940, cînd am fost internată în lagărul de la Gurs. Ştiam, încă înaintea întîlnirii noastre, că trăise cu o rusoaică şi că avusese un copil de la ea. După spusele lui nu fusese decît o simplă aventură... A refuzat s-o ia de nevastă. Dealtfel, nu s-a căsătorit niciodată şi nici n-a recunoscut-o vreodată pe fata pe care a avut-o de la această persoană.

„În iunie 1943, doamna Madeleine Castaings care, împreună cu soţul ei, se interesau de soarta lui Soutine, mă preveniseră că e bolnav. Am venit la Paris sub un nume fals, dar nu l-am putut vedea deoarece se găsea împreună cu Marie-Berthe Aurenche la Champigny-sur-Veude, departamentul Indre-et-Loire. La 10 august 1943 aceasta mi-a telegrafiat că Soutine a decedat într-o clinică din Passy unde nici nu ştiusem că a fost transportat”.

Îmi fac o datorie faţă de adevăr spunînd că Aimée nu s-a limitat numai şi numai la revendicările de care am vorbit. Cu prilejul unei retrospective Soutine deschise la New York, am primit de la ea cîteva „note” pe care avusese

amabilitatea să le redacteze pentru mine. Note care transcriu starea ei de spirit la acea vreme:

„...În ciuda a tot ce a fost scris sau spus, nimeni n-a înţeles cu exactitate genul de om care a fost tata. Pictura sa e la fel de complicată şi puţin accesibilă tuturor ca şi gîndirea cea mai elevată. Totul pentru tata era la fel, în viaţă ca şi în pictură... Cu un simplu bobîrnac sau cu vîrful penelului, el crea un univers sau îl sfărîma... Lucrurile trebuiau să se petreacă în realitate la fel cum prindeau viaţă pe pînză o creangă de copac, fulgerarea unei priviri, îndoitura unui deget sau cuta unui veşmînt. Aici e sursa «nerăbdărilor» şi «furiilor» sale care izbucneau de cîte ori un gest sau un cuvînt nu erau făcute ori spuse exact la momentul dorit... La el un sentiment, o afecţiune, o dragoste căpătau forţa, miraculosul şi fantasticul visului. Tot ce era simplu pentru toată lumea devenea pentru el complicat, dobîndea proporţii enorme... Şi în timp ce el visa, alţii profitau. Iată de ce în tot cursul vieţii şi chiar după moartea sa prematură, în jurul lui s-au strîns atîţia paraziţi de toate soiurile...”

Urmau alte consideraţiuni asupra psihologiei lui Soutine şi o menţiune plină de amărăciune: „... Nu am nici unul din numeroasele portrete pe care le-a pictat după mine”.

Puteam rămîne oare indiferent la o atît de emoţionantă pietate filială? Dar în acelaşi timp ce puteam face în mod concret?

Era cu adevărat fiica lui Soutine? Personal sînt convins, în ciuda absenţei unor acte de stare civilă categorice. Avea cincisprezece ani la moartea pictorului şi amintirile pe care le are despre el sînt verosimile; posibil ca unele din ele să i le fi precizat şi mama. De pildă, mi-a povestit o scenă care a frapat-o. Maică-sa servise la dejun un porumbel. Cutremurat, tatăl ei exclamă: „Cum e cu putinţă aşa ceva! Să mănînci un porumbel!” şi fu atît de tulburat, încît nu

putu înghiţi nimic. Aimée vedea în această reacţie o manifestare a marii şi „maladivei” lui sensibilităţi.

Mi-a istorisit şi alte amintiri, de exemplu următoarea: mama ei l-a întrebat într-o zi pe Soutine care-i cel mai mare pictor din istoria artei. Răspunsul sunase: Rafael! Şi cînd te gîndeşti că Soutine se afla la mii de ani-lumină de lumea picturală a marelui Italian.

Despre Albert Marquet am mai avut prilejul să vorbesc într-un capitol precedent. După cum s-a văzut, văduva sa, doamna Marcelle Marquet, se arăta combativă cînd era vorba de falsificatori. Lipsa ei de experienţă în domeniul represiunii legale a antrenat-o însă într-o serie de aventuri terminate cu scandal. Aşa de pildă, ascultînd doar de glasul sfintei mînii care-i cuprinde pe unii din pictori sau descendenţi ai acestora la vederea contrafacerilor, ea s-a apucat cu de la sine putere să şteargă semnături de pe tablourile ce-i fuseseră aduse spre autentificare!

Odată îi fu prezentată o pînză semnată Marquet. Reprezenta un ţărm de mare şi provenea de la talcioc. Doamna Marquet a găsit-o pe dată „oribil de falsa” şi a şters semnătura.

Cumpărătorul depuse o plîngere la judecătoria de pace[31], dar judecătorul îşi declină competenţa. Atunci, proprietarul tabloului încercă s-o intimideze pe combativa văduvă folosind ameninţarea: el reclamă plata cheltuielilor de judecată, costul expertizei, plus o anume sumă drept daune.

La rîndul său, negustorul refuza să ia îndărăt tabloul contestat întrucît nu mai avea semnătură! Doamna Marquet se pusese într-o situaţie proastă. Adversarul ei o acţionase în justiţie şi ea aştepta, stoică, hotărîrea tribunalului. Spre norocul ei, această hotărîre îi fu favorabilă.

---

31 În competenţa acestor judecătorii intră cazurile mărunte, litigii, contravenţii, infracţiuni minore ce nu ţin de codul penal (N.T.)

Şi deşi rămase în continuare decisă să-i combată pe falsificatori, această întîmplare îi servi de învăţătură să nu-şi mai facă singură dreptate. De atunci se adresă serviciului meu, care reuşi, în cîteva rînduri, să retragă de pe piaţă falsuri mai mult sau mai puţin notorii.

Acestea au fost circumstanţele care mi-au dat posibilitatea s-o cunosc pe doamna Marquet. Cu prilejul primei vizite, după ce am vorbit de maestru, am văzut cîteva din tablourile lui şi am contemplat faimoasele ferestre indispensabile viziunii sale, („Nu putea trăi avînd un zid în faţa ochilor”) doamna Marquet mă pofti în... camera de baie. Odată înăuntru, nedumerirea mea se risipi. Pe pereţii acoperiţi cu plăci de faianţă, pictorul refăcuse o parte din peisajele la care lucrase: La Rochelle, Sidi Bou-Said, Estaque, Neapole, Vezuviul. Marquet realizase lucrarea singur, ajutat doar de sfaturile unui tehnician, Artigas. Ţinea foarte mult la aceste „fresce”, indubitabil originale. În timpul celui de al doilea război mondial împinsese precauţia — din fericire inutilă — pînă la acoperirea plăcilor de faianţă cu un strat de falsă tencuială.

— E singura operă decorativă făcută de soţul meu. Ea a determinat instalarea noastră definitivă în această casă, conchise doamna Marquet.

Din spusele ei am aflat că pictorii Lino şi Misrahi au fost plagiatorii sistematici ai maestrului. În 1923 locuiseră în aceeaşi casă cu el, pe bulevardul Saint-Michel, la numărul 19, iar la Alger lucraseră la aceleaşi motive.

— Îi admirau într-atît stilul, încît se străduiau să picteze la fel ca el, îmi povesti doamna Marquet. Am avut odată în mînă o „Vedere din Cairo”, oraş în care soţul meu nu fusese niciodată, pictată de Misrahi. Pînza găsi un cumpărător care o luă drept un Marquet autentic, mai ales că semnătura originală fusese ştearsă.

Anul trecut, adică în 1973, m-am abătut din nou în strada Dauphine, avînd nevoie de cîteva precizări necesare lucrării

mele. Mă primi J. Claude Martinet, nepotul doamnei Marquet.

— Mătuşa mea, care are 83 de ani, a avut un „atac” şi facultăţile ei mintale sînt în prezent sensibil reduse. Sînt însă la curent cu expertizele ei.

Îmi spuse că falşii Marquet continuă să circule şi că se venea la el în speranţa obţinerii unor certificate de autenticitate mai ales pentru pînze „dubioase doar 50%”, căci în cazul celorlalte, a falsurilor flagrante, escrocii n-aveau îndrăzneala să se prezinte.

L-am întrebat ce crede despre criticile aduse actualmente dreptului conferit descendenţilor sau colateralilor unui pictor de a-i expertiza, după moarte, opera.

— Vă referiţi la proiectul de lege Caillavet care tinde să ne refuze acest drept? Un expert? De ce ar fi un expert mai calificat decît sîntem noi? Ar însemna să se limiteze la un singur pictor ca să se poată familiariza complet cu opera lui, în timp ce noi posedăm deja arhive, documente, fotografii... Uitaţi-vă şi dumneavoastră, totul e clasat pe ani, pe genuri. În plus, noi am cunoscut artistul în intimitatea lui, l-am urmărit pictînd şi am căpătat un ochi sigur, care nu înşală. Singura concesie pe care sînt dispus s-o fac celor care-i atacă pe moştenitorii maeştrilor e că termenul de 50 de ani de la moartea artistului care ne este acordat prin legea dreptului de expertiză e prea lung. Dacă nu m-aş simţi apt s-o suplinesc pe mătuşa mea, cine din familie şi-ar asuma acum răspunderea expertizării operei lui Marquet?

Sînt anumite cercuri care supun unor critici vehemente văduvele şi urmaşii artiştilor decedaţi, socotindu-i abuzivi în apărarea dreptului de autor. Doamna Ginette Cachin-Signac, fiica lui Paul Signac, ea însăşi pictoriţă şi descendenta unor întregi generaţii de pictori şi desenatori, consideră dimpotrivă că faţă de pretenţiile experţilor, urmaşii nu se bucură de drepturi suficient de importante. Şi

ea a dus o luptă susţinută împotriva falsificatorilor, reuşind, prin intermediul nostru, să pună capăt carierei, iniţial promiţătoare, a mai multor falşi Signac.

— Rămîn surprinsă, îmi spunea ea într-o zi, de fiecare dată cînd sînt întrebată: „Cum faceţi ca să recunoaşteţi un Signac veritabil?” Opera unui artist e ca scrisul, ori eu recunosc fără dificultate o scrisoare a tatălui meu. Cu pictura e la fel. Fiind eu însămi pictoriţă, am ceea ce se cheamă „ochiul cîmpului”, iar pictura tatii a avut întotdeauna un caracter precis. În plus, posed numeroase elemente documentare lăsate de el.

O încercase şi pe ea, la fel ca pe doamna Marquet, demonul răzuirii semnăturilor apocrife. Crezîndu-se însă mai avizată, nu procedase la această operaţie decît în prezenţa... unui portărel. De aceea se cam întunecă la faţă cînd îi spusei că treaba tot nelegală rămîne, chiar dacă asistă un funcţionar public. În schimb, din acea zi, doamna Cachin-Signac ne alerta la orice oră din zi sau din noapte, de cîte ori credea că a descoperit un fals. Odată am primit un telefon imperios de la aeroportul Orly. Nici mai mult. nici mai puţin, îmi cerea să trimit un inspector la faţa locului.

Văzuse într-o vitrină două „marine” categoric false!

S-a mai întîmplat ca, în pofida dorinţei noastre de a-i fi utili — să nu putem pune în mişcare îndeajuns de repede mecanismul represiv. Aşa s-au petrecut lucrurile în 1959, cînd doamna Signac ne-a semnalat că un fals urma să fie vîndut în cîteva zile la Londra pentru suma de 12 milioane de franci. Aflase de lucrul acesta din catalogul licitaţiei. Termenul era prea scurt pentru a putea angaja o acţiune la Londra, şi cu atît mai puţin, pentru a obţine deschiderea, în Franţa, a unei proceduri judiciare şi obţinerea unei comisii rogatorii internaţionale. Nu rămînea altceva de făcut, decît ca doamna Signac să ameninţe galeria londoneză cu o acţiune în justiţie în cazul în care tabloul ar fi fost vîndut. Ceea ce dînsa o şi făcu! Falsul Signac fusese cît pe-aci să

ajungă în posesia unui amator, galeria fiind prevenită abia în ziua licitaţiei.

Nu există poliţişti mai zeloşi ca membrii familiilor de artişti.

Am avut de nenumărate ori prilejul să apreciez cunoştinţele doamnei M. G. Dortu, moştenitoarea lui Maurice Joyant, prietenul intim al lui Toulouse-Lautrec şi autorul, în colaborare cu Ph. Huisman, al unei lucrări despre acesta. (I se recunoaşte unanim perfecta competenţă în expertizarea operelor lui Toulouse-Lautrec).

— Mi se întîmplă adesea, îmi mărturisea ea, să revăd falsuri ce mi-au fost odată prezentate şi pe care le-am declarat, în mod categoric, ca atare. Recent, de exemplu, nişte suedezi mi-au arătat o acuarelă. Le-am spus: „Nu e de Lautrec”. La care mi-au replicat brutal: „Nu face nimic, ceea ce credeţi n-are nici o importanţă!” Şi au adăugat cinic: „O vom vinde!” Şi într-adevăr au dus-o unei mari galerii din Londra, care a pus-o în vînzare ca după aceea să aibă mari neplăceri de pe urma ei. Suedezii au fost obligaţi s-o ia înapoi. Au plecat în S.U.A. şi au vîndut-o acolo. Cumpărătorul american a venit în Franţa şi mi-a cerut părerea. „Cunosc acuarela dv., e un fals!” A plecat furios, trîntind uşa şi ameninţîndu-l pe cel ce i-o vînduse cu trăsnetele Justiţiei. Nu i-am mai revăzut niciodată, nici pe el, nici tabloul.

Să fi încercat oare, la rîndul său, să-l plaseze cuiva?

Şmecheriile la care recurg falsificatorii şi complicii acestora, îmi povestea doamna Dortu, îmbracă cele mai diverse aspecte. Cred însă că cea mai extraordinară a fost a elveţianului care mi-a prezentat odată un fals. I-am spus: „Îmi pare rău, dar tabloul dumneavoastră e fals”. „Cu neputinţă, gemu el, proprietarul va fi disperat! E într-adevăr părerea dumneavoastră? Nu-i posibilă nici o îndoială?”

Eu rămîn stană de piatră. „Doamnă, se porneşte el din nou pe implorat, dacă vă cer acest certificat e ca să satisfac dorinţa unui grav bolnav... nu mai are decît două-trei zile de trăit... vă rog, daţi-mi certificatul doar pentru o singură zi, apoi îl restitui imediat!” Şi cu un gest imprevizibil, îmi aruncă literalmente la picioare un teanc gros de bancnote de o mie de franci.

— Am mai avut eu parte de „presiuni”, conchise ea, dar niciodată de un asemenea şantaj.

XIII. CERTIFICAT DE NOI

Am fost adesea întrebat:

— Ce se întîmplă cu falsurile după ce-au fost confiscate?

E o întrebare pe care mi-am pus-o şi eu încă de la începuturile campaniei mele împotriva falsificatorilor. Fireşte, îmi era perfect cunoscut faptul că, odată sigilate şi purtînd o etichetă semnată de cel căruia i-au fost confiscate, obiectele-delict erau depuse la grefa tribunalului. Dar apoi?...

Am consultat textele referitoare la apărarea proprietăţii artistice şi a celui care o dobîndeşte. Nicăieri n-am găsit nimic în legătură cu soarta ulterioară a falsurilor confiscate. Jurisprudenţa, în special cea referitoare la aplicarea legii din 9 februarie 1895, autorizează distrugerea tablourilor purtînd semnături false, dar nu prevede de către cine, unde şi în ce fel poate fi practicată această distrugere.

Sînt situaţii cînd sentinţa tribunalului stipulează restituirea tabloului sau a obiectului de artă proprietarului său, ori autorului lezat. Bineînţeles, se naşte întrebarea la ce le poate folosi un fals? Dar în celelalte cazuri, în ce fel îşi va termina falsul respectiv cariera?

Pentru edificarea mea m-am dus la grefa tribunalului mare din Paris. Eram curios să văd cuptorul cu foc purificator în care se ardeau tablourile false, ori, în lipsa acestuia, malaxorul acela care le distrugea pe vecie.

N-am văzut nici unul, nici altul. Dimpotrivă, am fost informat că aici nimic nu se distruge şi mi-au fost arătate nişte mansarde în care se îngrămădeau, claie peste grămadă, cele mai diverse obiecte, printre care şi tablouri.

— Unde se duc de-aici? am întrebat, arătîndu-le.

— Cînd nu mai e loc de ele, se face o listă a tuturor acestor obiecte şi, însoţite de această listă, sînt remise administraţiei Domeniilor statului.

M-am dus atunci să văd ce se întîmplă la Domenii. Acolo am fost primit de un şef de serviciu, amabil, jovial şi spiritual, al cărui nume mi-a rămas întipărit în memorie la fel de adînc cum e, desigur, în memoria sportivilor din vechea generaţie, întrucît nu era altcineva decît Jauréguy, marele şi dinamicul internaţional de rugby de altădată.

— Ah, scumpe domn, îmi spuse el, destinul falselor tablouri m-a preocupat întotdeauna... La fel cu toate celelalte obiecte venite de la grefă, ele sînt... revîndute.

— Cum aşa? am exclamat eu. E imposibil! Înseamnă că revin în circuitul comercial?

— Întocmai. Îmi pare rău, dar lucrurile stau aşa, iar eu nu pot face nimic.

— Dar e aberant! Vasăzică, ciclul infernal nu se mai opreşte! Noi le confiscăm, dumneavoastră le vindeţi, ele sînt cumpărate, revîndute, noi le confiscăm din nou, voi le vindeţi iarăşi...

— Aşa-i..., oftă Jauréguy. Vă pot cita, de pildă, cazul unui fals Renoir pe care l-am văzut aterizînd aici de două ori pînă acum; trag nădejde să-l mai văd şi a treia oară înainte să ies la pensie, dacă nu şi a patra...

Obrazul mobil a ex-campionului de rugby se încreţise de rîs, la evocarea stupidităţii sistemului pe care tocmai mi-l ilustrase.

— De ce nu sînt distruse? l-am întrebat.

— Habar n-am.

Am simţit la el o anumită rezervă. Era limpede că nu-şi putea îngădui să angajeze instituţia la care lucra emiţînd o apreciere personală.

— Rolul nostru e să vindem... atîta tot, spuse el.

— Direcţia dumneavoastră nu s-a gîndit şi la o altă soluţie?

— Aş prefera să vorbiţi despre acest lucru cu directorul meu. E la curent cu vizita dumneavoastră.

Cîteva minute mai tîrziu, mă aflam într-un vast birou, instalat în faţa unui domn scund, infinit mai puţin simpatic şi distins ca Jauréguy. Părea de-a dreptul surprins că cineva se poate interesa de soarta falselor obiecte de artă confiscate. Aparent, era pentru prima oară că i se punea această întrebare. Îmi confirmă spusele lui Jauréguy şi avu aerul să găsească perfect normal ca Statul să vîndă tablourile false.

— Obiectele şi operele de artă apocrife, îmi explică el, sînt vîndute la licitaţie publică, în conformitate cu o procedură oficială stabilită de administraţie şi în prezenţa unui expert.

— Nu pun la îndoială, i-am răspuns, legalitatea acestor vînzări, dar permiteţi-mi, domnule director, să fiu surprins de faptul că falsuri retrase odată din circuitul comercial sînt astfel reintroduse.

— E de la sine înţeles că în momentul prezentării acestor opere, menţiunea „fals” e întotdeauna pusă în evidenţă.

Această precizare „liniştitoare” nu mă putea satisface însă.

— Dacă falsul a prins o dată, am obiectat, de ce n-ar induce în eroare şi a doua oară un eventual cumpărător? În mod logic aşa va gîndi, dealtfel, orice negustor fără scrupule prezent la licitaţie. Puţin îi pasă dacă dumneavoastră anunţaţi că un tablou „semnat Corot” e un fals atîta timp cît se gîndeşte că achiziţionîndu-l la un preţ derizoriu va putea găsi un găgăuţă căruia să i-l vîndă ca pe unul autentic!

— Nu sîntem autorizaţi să procedăm în alt fel, îmi replică el agasat.

Am continuat, fără să mă sinchisesc:

— Dar cu celelalte articole al căror uz e interzis? ca de exemplu armele de foc sau stupefiantele? cu ele ce se întîmplă, domnule director?

Crezu că triumfă răspunzîndu-mi pe un ton ironic şi superior:

— Domnule comisar, cu stupefiantele e altceva. Ele sînt cedate unor organisme farmaceutice şi nu poate fi vorba să fie scoase la licitaţie. Armele de foc? Acestea sînt demontate şi vîndute ca piese detaşate...

N-am mai insistat. N-avea rost să mai continui această conversaţie şi să-i atrag atenţia că un amator de revolvere putea, fără multă bătaie de cap, să monteze armele la loc şi să-şi constituie un adevărat arsenal cumpărînd piese detaşate? Dacă bancnotele false sînt arse, de ce să nu se procedeze la fel şi cu tablourile false? Nu ştiu daca după plecarea mea s-a găsit ori ba o soluţie la această problemă.

În orice caz, din asemenea constatări s-a născut ideea creării unui muzeu permanent al falsurilor.

La sfîrşitul lui 1953, cu prilejul pregătirii unei expoziţii cu lucrări de artă executate de poliţişti, expoziţie ce urma să se deschidă în faubourg Saint-Honoré sub egida Amicalei naţionale a poliţiştilor, foştilor combatanţi, deportaţi, internaţi, prizonieri şi rezistenţi din Franţa şi din teritoriile de peste mare, preşedintele Amicalei care era totodată şi sub-directorul meu, îmi spuse:

— Ce-ar fi dacă am rezerva cîteva săli pentru prezentarea falselor opere de artă? Ar constitui o atracţie excepţională.

Imediat m-am gîndit că aici va fi pusă prima piatră a temeliei viitorului „meu” muzeu permanent de falsuri. Am moştenit de la tatăl meu, care era meridional, reflexe entuziaste şi pasionate; am subscris, ca atare, spontan la această propunere; însă celălalt atavism, venit de la mama mea bretonă, mi-a recomandat prudenţă şi reflecţie. Aşa stînd lucrurile, abia apucasem să accept propunerea patronului meu, că ardoarea mea se şi stingea, dictîndu-mi aceste cuvinte:

— Domnule director, după cum ştiţi, nu posed nici o operă falsă. Cele pe care le confiscăm sînt depuse la grefă şi tare mi-e teamă că...

— Descurcă-te cum ştii, ai de la mine mînă liberă! îmi replică el dezinvolt şi amuzat.

Nici el şi nici eu nu prevăzusem dificultăţile ce urmau să fie învinse, dar el era meridional sută în sută, iar eu... eu eram executantul. Deci, mie îmi revenea sarcina realizării expoziţiei.

Am solicitat concursul organismelor cu care colaboram. Graţie muzeelor Luvru, Arte decorative, Cernuschi, Carnavalet, Rodin, a Cabinetului de stampe, a Bibliotecii naţionale, a Arhivelor Franţei, datorită de asemeni ajutorului experţilor, comisarilor-estimatori, sindicatelor pentru apărarea proprietăţii artistice, a Camerei pariziene de modă, a Sindicatului comercianţilor cu obiecte de artă, a Interpolului, a parchetului din Fontainebleau, a colecţionarilor, am izbutit să adun 417 picturi, desene, acuarele, sculpturi, stampe, obiecte de artă decorativă (Extremul Orient, Orientul Mijlociu, Evul Mediu, Artă primitivă), mobile, monezi şi bancnote, cărţi şi autografe, ceramică, sticlărie, timbre şi diverse alte contrafaceri.

La această expoziţie — care era primul meu „Muzeu al falsurilor” — am prezentat pentru întîia oară interesanta replică (falsă) a unei opere a lui Renoir „Fete la pian”, pînză ce a devenit mascota mea. Ea mi-a fost împrumutată de domnul Ader, binecunoscut comisar-estimator, şi a împodobit ulterior unul din pereţii biroului meu. Mai tîrziu, proprietarul ei, domnul Gilbert Tacail, rafinat amator de artă, mi-a oferit-o în dar. În prezent, falsul Renoir tronează în salonul meu de-acasă, suscitînd curiozitatea şi reflecţiile, adesea contradictorii, ale vizitatorilor. E unicul „dar” pe care l-am acceptat în tot timpul cît m-am aflat la serviciul pentru reprimarea falsurilor. Aş fi putut să-mi garnisesc toţi

pereţii cu ceea ce mi s-a oferit, dar am considerat lucrul acesta ca fiind incompatibil cu funcţia mea.

Iată de exemplu ce propunere am primit, într-o bună zi, de la un negustor parizian, dealtfel binecunoscut:

— Domnule comisar, îl cunoaşteţi bine pe Vlaminck, ar trebui să cumpăraţi de la el ceva tablouri, le-aţi putea avea ieftin.

— Chiar şi aşa, mijloacele mele materiale nu-mi permit, am replicat.

— Posibil, dar totuşi cumpăraţi-le... o să mi le revindeţi după aceea mie.

N-am spus nimic, dar trebuie să fi citit pe faţa mea sentimentele care mă încercau, fiindcă pe loc s-a transformat în stană de piatră.

Să revenim însă la expoziţia noastră din 1954. Între altele, am prezentat douăsprezece falsuri scrise, făcînd parte din cele 27345 false autografe pe care un oarecare Vrain-Lucas le-a vîndut, între 1860-1869, marelui geometrician Michel Chasles, membru al Institutului Franţei pentru suma de 140000 franci-aur! Printre cele mai senzaţionale, figurau scrisorile lui Platon, Socrate, Pliniu, regele Dagobert, Carol cel Mare şi chiar ale lui... Lazăr, cel înviat din morţi!

Însă piesa cea mai „tare” a expoziţiei era fără îndoială „Tiara lui Saitafern”.

Această tiară, turnată din aur masiv, avea forma unei mitre orientale, semi-ovoidale, împodobită cu reliefuri împrumutate din episoadele Iliadei. Fusese prezentată Luvrului, în 1896, ca aparţinînd regelui scit Saitafern şi datînd din secolul III î.e.n. În realitate era opera unui bijutier din Odesa, pe nume Ruşomovski care o confecţionase între 1895/96, întreaga operaţiune luîndu-i şase luni. Muzeul nostru naţional o achiziţionase şi, înainte ca escrocheria să fi fost descoperită, o expusese un oarecare timp.

Ca să obţinem acest împrumut au fost necesare numeroase demersuri. La început nimeni nu părea să ştie ce devenise tiara. Se credea chiar că ar fi în America! În realitate era doar încuiată cu grijă într-unui din seifurile muzeului. Cel care răspundea de antichităţile greceşti şi romane refuza însă să ne-o dea. Au fost necesare eforturi tenace ca s-o putem extrage de-acolo. Doamna Martinayd-Deplat, soţia ministrului de interne din acea vreme, a fost nevoită să contribuie cu propria-i elocvenţă la cererea oficială a şefului meu, pentru ca soţul ei să intervină pe lîngă colegul său de la Ministerul Educaţiei Naţionale şi acesta, la rîndul lui să... O reuniune a custozilor de muzeu s-a întrunit în mod special şi... a respins cererea noastră de împrumut. Presa a prins de veste. Acest exces de susceptibilitate din partea direcţiunii Luvrului n-a fost prea bine apreciat. Într-unui din ziare, la vedere se putea citi: „...Custozii refuză categoric să ofere curiozităţii publice această monumentală *eroare* a corporaţiei lor”.

Pînă la urmă obţinurăm totuşi cîştig de cauză. M-am prezentat la Luvru însoţit de unul din colaboratorii mei. Întrevederea a fost scurtă. Spre deosebire de atitudinea noastră, cea a custodelui a fost aproape ostilă. Aveam impresia că-i răpim o comoară personală. Îmi arătă, cu un gest de neputinţă şi cu vizibilă părere de rău, tiara depusă pe birou şi-mi spuse:

— Luaţi-o!

Cealaltă vedetă a expoziţiei noastre, alături de „Tiară” era „Venus între napi”. Denumirea fusese dată unei statui mutilate descoperită de un oarecare Gonon, ţăran din Saint-Just-sur-Loire, în timp ce-şi ara cîmpul unde cultiva napi. Experţii, consultaţi fără întîrziere, au conchis că este opera unui artist „greco-roman” necunoscut. Ar fi fost şi greu să fie cunoscut, de vreme ce autorul ei se numea Cremonese şi locuia la Saint-Etienne... Dovada o făcu aducînd părţile care lipseau statuii: soclul, sfărîmat la o anumită înălţime, o

bucată de picior, braţul stîng pînă la umăr, antebraţul şi mîna dreaptă şi nasul. Dar pînă la această auto-desconspirare, singurul beneficiar al mistificării a fost ţăranul-descoperitor. În afara taxei „de intrare” pe care o percepea ca s-o arate pe „Venus” statuia îi rămase. Şi iată ce răspunse unui ziarist care îi atrăsese atenţia asupra acestui aspect al problemei:

— Dacă Cremonese m-ar îi prevenit, am fi împărţit pe din două!

Am avut prilejul să-l interoghez pe Cremonese în legătură cu aptitudinile sale de sculptor, cu modul în care procedase ca să-i inducă în eroare pe „specialişti” şi, în sfîrşit, în legătură cu mobilurile sale. În primul rînd l-am întrebat:

— Aţi fost prezentat ca un autodidact inspirat, ca un pictoraş care descoperă subit sculptura greacă. E întru totul exact?

Povestea lui suna cam aşa:

— De meserie sînt zugrav, dar preţ de vreo cincisprezece ani am urmat cursurile şcolii regionale de Arte-Frumoase din Saint-Etienne. Apoi, timp de doi ani, am frecventat şcoala de Arte-Frumoase din Paris, unde am obţinut chiar examenul de gradul doi la modelaj. După aceea am lucrat ca restaurator la domnul Seguin, profesor la şcoala de Arte decorative. Atît la Paris cît şi la Saint-Etienne consacram fiecare clipă liberă vizitării muzeelor ori desenam la mine acasă. Monumentul închinat memoriei celor căzuţi în război din Saint-Etienne e executat de mine după o schiţă a sculptorului Rochette...

— De ce aţi făcut o statuie „greacă”?

— Ca să ştiu dacă am înţeles cu adevărat arta greacă. În loc să reproduc o operă existentă, lucru lipsit de interes pentru mine, am dorit să creez o sculptură originală, în maniera elinilor. Şi cum nu exista nici un nud feminin în stilul lui Fidias, am realizat unul, făcînd astfel un original...

— Şi pentru ce l-aţi îngropat după aceea?

— Voiam ca cineva să-l descopere ca din întîmplare. În felul acesta obţineam avizul experţilor, aviz pe care altminteri nu l-aş fi căpătat niciodată. Era unicul meu scop. Ulterior puteam dovedi că eu sînt autorul, aducînd drept dovadă membrele pe care tot eu le sfărîmasem în prealabil. Cît priveşte alegerea ogorului domnului Gonon — pe care nici nu-l cunoşteam — ea a fost determinată numai şi numai de faptul că, aşa cum se găsea pe coama dealului dominînd valea Loirei, mi se părea un loc ideal.

Şi astfel, trăgîndu-i pe sfoară pe experţi, Cremonese a obţinut deplină satisfacţie: „Venus” ieşită din mina lui era recunoscută drept o antichitate greco-romană! Fu, dealtfel, singurul lui profit, deoarece, în ciuda procesului intentat, Gonon o păstră pentru el. Vizitatorii noştri în schimb avură numai de cîştigat, distrîndu-se dar şi instruindu-se.

Succesul acestui prim „muzeu al falsurilor” fu într-atît de mare, încît sub-directorul meu îmi spuse într-o zi, intempestiv ca întotdeauna:

— Domnule Isnard, la anul redeschidem neapărat expoziţia noastră. Am primit încurajări din toate părţile. De data asta însă trebuie ţintit mai sus... făcut mai bine... într-un local de prestigiu... de pildă la Grand Palais.

În sinea mea mi-am spus: evident, dacă-i vorba de un local mare, Grand Palais... e mare. Rămîne doar să vedem cu ce-l „mobilăm”. Nu isprăvisem încă să pun la punct toate problemele suscitate de expoziţia noastră din faubourg Saint-Honoré, treburile noastre de serviciu — şi s-a văzut cît de numeroase erau — continuau să ne asalteze, aveam cîteva anchete în curs, şi iată că trebuia să mă gîndesc cum să realizăm ceva şi mai mare...

— Credeţi, domnule director, că vom obţine uşor Grand Palais-ul?

— Am aranjat o întîlnire cu cei care răspund de programarea sălilor de expoziţie, răspunse el, plin de ardoare. O reuniune generală va avea loc în curînd. Cunoşti

problemele, aşa că o să te rog să te duci. Între alte două expoziţii, vom reuşi cu siguranţă s-o strecurăm şi pe a noastră.

Am să trec peste demersurile făcute; esenţial e că am obţinut o dată: de la 17 iunie la 18 iulie 1955. Nu era chiar perioada ideală, dar mi-am zis că oricum e mai bine decît nimic.

Asistat de patru dintre cei mai devotaţi colaboratori, am prospectat cercurile, naţionale şi internaţionale, ale comerţului de artă. Trebuia să umplem pereţii şi vitrinele celor 17 săli hexagonale ale primului etaj, toate de ample dimensiuni, cu tablouri, desene, gravuri şi diverse alte falsuri artistice aparţinînd tuturor genurilor posibile. Sarcina considerabilă pentru nişte poliţişti care concomitent aveau de făcut faţa şi sarcinilor primordiale ale serviciului.

Inerţia politicoasă — cînd nu era ostilitate declarată — pe care am întîlnit-o la anumiţi negustori, experţi şi posesori de falsuri, m-a surprins. De regulă, aceştia începeau prin a obiecta: „Vorbindu-se atîta de falsuri se aduce un prejudiciu operelor autentice”, „Dacă va împrumut un fals o să se creadă că nu posed nici o operă veritabilă” etc. Ripostam, invocînd obiectivele urmărite de noi: „Vrem sa demascam frauda, să-i punem pe oameni în gardă şi să-i stigmatizăm pe falsificatori”. Pînă la urmă, aceste argumente asociate cu „înaltele patronaje” de care beneficiam, sfîrşiră prin a înfrînge prejudecăţile defavorabile. O făcură atît de radical, încît nu mai trebuia să solicităm pe nimeni, veneau singuri la noi. În felul acesta, reuşirăm să reunim circa 2000 de false opere de artă! (Care ulterior ne dădură multă bătaie de cap cu asigurarea lor, transportul, taxarea, întocmirea catalogului etc.).

Faimoasa „Tiara a lui Saitafern”, împrumutata în sila pentru a doua oară, figura la loc de frunte. Aveam mare grija de ea. În fiece dimineaţă, un gardian o primea din mîinile sub-directorului meu, care, la rîndul său, o închidea

în fiecare seară în seiful său. În expoziţie stătea sub un glob protector de sticlă. Cîţiva privilegiaţi aveau dreptul să asiste la ceremonia „deşteptării” — înaintea aşezării sub glob — sau a „culcării” cînd era scoasă de sub glob pentru a reintegra casa de bani a şefului. Într-o zi am aflat că studenţii de la Belle-Arte se pregăteau s-o „împrumute” niţeluş. Imediat, gardianul sub a cărui supraveghere atentă şi constantă se afla, fu dublat de un inspector. Apoi însă se descoperi că această farsă studenţească era la fel de falsă ca şi însăşi „tiara”...

De data aceasta însă, ea nu mai era vedeta expoziţiei; reuşisem să descopăr *douăsprezece Gioconde* pe care le grupasem în jurul prestigioasei noastre Mona Lisa. Ele au atras cel mai mult curiozitatea vizitatorilor, care în loc să se lase vrăjiţi de surîsul lor, se dedau mai curînd la diverse examene comparative. Daca, aşa cum afirma Théophile Gautier „în faţa Monei Lisa te simţi la fel de intimidat ca un şcolar în faţa unei ducese”, cum trebuie să se fi simţit bieţii oameni în faţa a douăsprezece „Gioconde”!

Ideea aceasta originală şi inedita de a expune copii ale celebrului portret mi-a fost data de doamna Madeleine Hours, directoarea laboratorului de control ştiinţific al Luvrului. Ea a fost cea care mi-a amintit ca în 1952, Luvrul indicase în catalogul expoziţiei „Omagiu lui Leonardo da Vinci” o lista de... 61 de copii ale tabloului.

Ideea era excelentă, rămînea doar s-o realizăm. Urma să dăm de urma copiilor, răspîndite în lumea largă. Nu era, zău, o treaba simplă. Într-un cuvînt, am aflat, datorită unei voluminoase corespondenţe şi a nenumărate demersuri, că multe dintre tablouri nu aparţinuseră niciodată colecţiilor sau muzeelor indicate în catalog, sau că figuraseră cîndva, dar nu mai existau în prezent. O serie de colecţionari refuzară să ne împrumute „Giocondele” lor; unul pretexta că „dispăruse în timpul războiului”, altul ne răspundea ca a lui e actualmente în „India”! Se găsi şi unul, proprietarul

unei „Gioconde” din secolul al XIX-lea, care a pretins să-i fie asigurata „capodopera” pentru suma de trei milioane de franci!

Muzeul Prado refuză să ne împrumute Mona Lisa pe care o avea. Păcat, fiindcă pictura era de calitate; unii specialişti considerau că ar putea îi opera lui Andrea Solai, discipol al lui Leonardo; Berenson opina ca ar aparţine unui pictor spaniol din secolul al XVI-lea. Răspunsul muzeului spaniol era cel puţin bizar formulat; „Acest tablou nu are ce căuta într-o expoziţie de falsuri, pentru că nu este un fals şi, mai cu seamă, nimeni nu a avut intenţia să-l dea drept original”. Vasăzică, nici fals, nici original! Nu ne rămînea decît să lăsăm direcţia muzeului spaniol ferecată mai departe în paradoxala ei dilemă...

O galerie din Lucerna, deţinătoarea unei alte false Gioconde, a avut şi ea o reacţie bizară. Cînd, la cererea mea, colegii elveţieni o contactară, direcţiunea ei intră în panică temîndu-se ca nu cumva poliţia să deschidă o anchetă în legătură cu tabloul şi galeria să fie urmărită pentru fals. Am primit şi o scrisoare angoasată din partea directorului pe care, fireşte, m-am grăbit să-l liniştesc.

În cursul prospecţiilor mele, mi-a sosit o interesantă scrisoare de la domnul William Gerders, expert new-yorkez. Făcînd istoricul celebrului tablou al lui Leonardo da Vinci, el ajunsese la concluzia că există... două portrete ale Monei Lisa. Primul, finit, era cel de la Luvru, celălalt, neterminat, se afla în posesia sa. Îl descoperise, după cîte spunea, în 1941, la New York. Mă ruga să previn Luvrul de această descoperire şi ne sugera să-l invităm pentru un sejur la Paris, unde ar veni împreună cu Mona Lisa lui... Din păcate, bugetul nostru nu ne îngăduia asemenea cheltuieli... „Veţi trăi, îmi scria el, momentul cel mai interesant al vieţii dumneavoastră artistice”... Mi-am exprimat regretul şi i-am solicitat o fotografie a „Giocondei” sale. Nu mi-a mai trimis nimic.

Custodele muzeului din Bourg s-a arătat mai cooperativ. Neputînd să ne împrumute „originalul Giocondei sale”, care fusese „furat la 3 septembrie 1938” ne-a expediat o fotografie, pentru cazul că am găsi-o în felul acesta!...

Pînă la urmă am izbutit să localizez circa treizeci de Mona Lise, să obţin fotografia a douăzeci şi opt dintre ele şi să expun douăsprezece. Dar întrucît posesorii lor credeau în perfecta autenticitate a acestor opere şi ca atare nu admiteau nici un fel de rezerve faţă de ele, le-am expus însoţite de explicaţii corespunzătoare.

Printre Mona Lisele de calitate, cea supranumită „americana” posedă un *pedigrée* excepţional.

Proprietara ei, familia Vernon, consideră că e originalul pictat de Leonardo. El ar fi fost executat la 1502, deci înaintea tabloului aflat la Luvru şi ar fi provenit din colecţia particulară a reginei Maria-Antoaneta care l-a dăruit în 1793 (anul morţii sale) unui tînăr american, William Vernon, introdus la curtea Franţei în 1778 de către Benjamin Franklin. În 1797, Vernon s-a înapoiat acasă, la familia lui, care locuia la Newport, în Rhode Island, aducînd cu el şi tabloul. De atunci, el se află mereu acolo. Dacă dăm crezare ziarului *New York Herald Tribune,* colecţionarii din Houston au oferit pentru el, în 1955, suma de 1.500.000 dolari.

Domnul Raymond Hekking, anticar din Nisa, pretindea şi el că posedă „adevărata Giocondă”. Din spusele lui rezulta că a descoperit-o în 1956 la un negustor ambulant de vechituri din regiunea Var şi că ar fi plătit pe ea 3000 franci(!); un expert l-a asigurat că e vorba într-adevăr de o pictură a lui Leonardo, iar un american i-a propus s-o cumpere pentru 300 milioane franci vechi!

Acest „război al Giocondelor” n-a putut însă clinti niciodată seninătatea Luvrului, cum n-a clintit-o nici pe aceea a diverşilor proprietari, fiecare dintre ei rămînînd, demn, pe poziţie.

Printre copiile mai vechi ale operei lui Leonardo, am descoperit cîteva reprezentînd-o pe Mona Lisa... cu bustul gol! Istoricul de artă A. Houssaye explodase indignat:

— Ar fi pictat vreodată Leonardo astfel pe unica femeie pe care a iubit-o? E o profanare!

Dar în afara „Giocondelor" îmbrăcate, a celor „nude", am descoperit şi „Gioconde" diferite ca atitudine, decor, veşminte şi „acel surîs anume", cum e cea din colecţia domnului Cuénod, ex-consulul britanic din Montreux. Este pictată stînd în picioare şi ţinînd în mînă un fel de clepsidră. Custodele muzeului din Montreux îmi scrisese că domnul Cuénod o cumpărase la Edinburgh, „cu mult înaintea războiului din 1914-18", că şi el era animat „de o credinţa sacră", şi că se îndoia de autenticitatea celei de la Luvru. Se lăsase convins că achiziţionînd-o pentru suma de 3000 lire sterline, — sumă considerabilă la acea vreme, — devine posesorul „adevăratei Gioconde"... Ulterior însă, nimeni n-a mai vrut să certifice că ar fi de mîna lui Leonardo. Atunci, domnul Cuénod se adresă profesorului berlinez Bode care o curăţi atît, încît, — aşa cum spunea moştenitoarea colecţiei Cuénod, — „a schimbat-o complet". Mai tîrziu, tabloul a fost expus la Milano şi specialiştii îl atribuiră lui Ciampetrino. Un expert olandez solicitat îl curăţi din nou şi îndepărtînd, probabil, încă un strat de vopsea, îl făcu şi mai „de nerecunoscut"... De astă dată, oracolele se pronunţară, fără şovăire, în favoarea unui elev al lui Luini, ceea ce era sensibil mai puţin prestigios. E un adevărat noroc că ultimul proprietar al acestei „Gioconde" nu s-a adresat şi el unui „expert" care să procedeze la o nouă curăţire. Admiţînd că ar mai fi rămas ceva, cui i-ar fi fost atribuită „opera"?

Aceste intervenţii succesive îmi amintesc de o altă poveste, pe care o relatez cu aceleaşi rezerve asupra autenticităţii. Istoria datează din 1935. Ca să poată trece din Italia în Franţa un Rafael, fără să aibă necazuri cu vama sau serviciile muzeale, unui colecţionar i-a venit ideea să

picteze deasupra portretul lui Mussolini!... Ajuns nevătămat la noul său proprietar, tabloul a fost pe dată încredinţat unui restaurator spre a fi curăţit, iar colecţionarul se retrase pentru cîteva zile la ţară. Tihna sa fu curmată de o telegramă a restauratorului: „Răzuit Mussolini găsit Rafael-stop-Răzuit Rafael găsit Mussolini-stop-Trebuie să continui?”.

Despre Mona Lisa s-au scris multe. În timp ce del Pozzo spunea, fermecat şi naiv că „Nu-i lipseşte decît vorbirea”, Walter Pater pretindea că vede în această tînără femeie „încarnarea anticei fantezii îngemănată cu simbolul gîndirii moderne”. El celebra această „frumuseţe în care sufletul s-a întrupat cu toate bolile sale”.

Enigmaticul surîs al Giocondei a făcut şi el să curgă cerneală multă. Întrucît nu-mi revenea sarcina expertizării celor douăsprezece Mona Lise trimise, m-am rezumat să execut doar nişte macro-fotografii comparative ale „faimosului” surîs cu cel al mai multor „Gioconde”. Rezultatul era izbitor sub raportul diferenţelor. Să vedem acum ce au spus oamenii de ştiinţă. Un medic parizian, doctorul Maigre, a exclamat: „E o anomalie a feţei... ea priveşte cruciş!” şi a adăugat: „Iată de ce zîmbetul din jumătatea dreaptă a feţei e mai puţin pronunţat”. Un alt medic, de data aceasta australian, a publicat într-o revistă de specialitate din ţara sa, rezultatul examenului la care au fost supuse buzele unei tinere cu surîs straniu. „Zîmbetul acesta provine de la un mic accident survenit la muşchiul buzei de sus, provocînd astfel un dezechilibru al surîsului”. Şi conchidea: „Probabil, aceasta-i explicaţia surîsului Giocondei”.

Nenumăratele „studii” suscitate de tabloul lui Leonardo da Vinci i-au inspirat şi lui Jean Margat un spiritual *Mic tratat de Giocondologie,* urmat de o *Giocondoclastie* şi de un film burlesc al lui Jean Suyeux avînd ca temă „fenomenul Gioconda”. Fenomen care nici măcar nu era nou, de vreme

ce încă George Sand constatase: „Gioconda nu mai e o persoană, ci o idee fixă!”

Dealtfel, cu prilejul expoziţiei noastre am fost martorul unei manifestări a acestei „idei fixe”: un pictor veni să mă caute şi să-mi prezinte, cu aerul cel mai serios din lume, o tînără înveşmîntată după moda italiencelor din timpul Renaşterii şi purtînd pe cap un văl.

— V-o prezint pe Mona Lisa reîncarnată, îmi spuse el.

Tînăra fu fotografiată în sala rezervată Gicondelor; adevărul e că prezenta doar o vagă asemănare cu ilustrul său model. Ceea ce n-a împiedicat-o însă ca, trei ani mai tîrziu, să-mi adreseze din Toulon o carte poştală cu următoarele cuvinte: „Un gînd bun de la Gioconda, G. C.”

O altă „mare vedetă” a expoziţiei noastre a fost „Omoplatul lui Samson”. (Mai tîrziu, televiziunea avea să ni-l ceară împrumut ca să servească drept „încuietoare” unui candidat cu cunoştinţe enciclopedice; la fel ca şi vizitatorii noştri de la Grand Palais a rămas şi el mut şi cu cura căscată în faţa acestui os enorm care nu era în realitate decît un os de balenă!) Venerat de cei din Rieupeyroux (Aveyron) ca o relicvă sacră, despre el se credea că a fost adus din Pămîntul sfînt de către cruciaţii din partea locului!

Dar „semnătura Diavolului”? O monstruoasă aberaţie pe care am prezentat-o publicului: pactul pe care nefericitul părinte Urbain Grandier a fost acuzat că l-ar fi semnat cu Satana! Acuzaţie ce sa întemeia pe depoziţiile unor posedate din Loudun; acestea declaraseră că fuseseră muncite de demoni prin mijlocirea preotului, iar la procesul de exorcizare semnaseră „Satan”.

Pe plan strict artistic am avut parte de două momente de emoţie. Primul a fost la sosirea din Olanda a unei lăzi de dimensiuni respectabile care conţinea tabloul „Hristos în casa Martei şi a Mariei”, unul din faimoasele false Vermeer realizate de Van Meegeren. Desfăcînd cu mii de precauţii lada, unul din colaboratorii mei constată că pînza era

deteriorată, fiind ciuruită de mici găuri. Să se fi produs un accident în timpul transportului? Am trimis tabloul expertului ştiinţific Cordovado, şi, îngrijorat, am aşteptat diagnosticul.

— Fiţi liniştit, mi-a comunicat el, deteriorările sînt vechi.

Fapt confirmat şi de direcţiunea muzeului Boymans, care a precizat că găurelele au existat dintotdeauna, întrucît făceau parte din „machiajul" născocit de Van Meegeren pentru a da şi mai multă vechime pînzei.

Celălalt moment de emoţie l-am avut în ziua cînd un expert, însoţit de un amator de artă, a exclamat în faţa „Vilegiaturistelor"[32], un fals atribuit lui Boudin:

— Eroare! Tabloul e autentic!

Imediat în jurul lui se formă un mic grup; tonul peremptoriu îi influenţase pe profani. O altă persoană interveni însă în discuţie:

— Să-mi fie cu iertare, dar e într-adevăr un fals, un fals evident.

Avea să degenereze această controversă într-o ceartă violentă? Am fost chemat de urgenţă şi unul din colaboratorii mei îmi aduse dosarul tabloului. Originea delictuoasă a lucrării confirma afirmaţiile mele categorice în privinţa falsului. Astfel am avut ocazia să-l cunosc pe domnul de Knyff, expertul specializat în Boudin, cel care îl înfruntase pe vehementul sau confrate.

Cîteva „falsuri istorice" mi-au fost împrumutate prin amabilitatea domnului Charles Braibant, directorul Arhivelor Franţei şi a eruditului său colaborator, domnul Bautier. Graţie lor au putut fi expuse la Grand Palais documente „mînăstireşti": falsul testament al sfintei Odile, falsa cartă a episcopiei din Bayonne, iar printre falsuri „politice", divorţul trucat al lui Ludovic al XII-lea. De asemeni, au putut fi admirate obiectele fabricate din porunca lui Napoleon

[32] Titlul original al lucrării: „Les Berckoises"; Berck, staţiune pe ţărmul Canalului Mînecii, lîngă Pas-de-Calais (N.T.)

pentru ca să reconstituie... Ordinul Templierilor: spada lui Jacques de Molay, cîrja şi mitra Marelui Maestru al Templului, codicele cu statutele Ordinului, toate, evident, false.

Expoziţiei noastre nu i-a lipsit eclectismul.

Datorită domnului Eugène Le Moult am prezentat pînă şi o colecţie de... fluturi falşi!

Domnul Le Moult era un savant entomolog. Fusese chiar şi în Guyana după fluturi rari. În anii dinaintea războiului tocmea ocnaşi eliberaţi ca să-l ajute, iar aceştia porneau pe urmele fluturilor cu atît mai multă rîvnă, cu cît pentru capturarea femelei fluturelui Zamolxis, de pildă, prima oferită celui care se dovedea suficient de abil ca s-o prindă putea atinge 500.000 franci! Dar rezultatul cel mai frapant al acestei iniţiative *sui-generis* a fost brusca diminuare a criminalităţii printre vechii ocnaşi cu 90%!

După reîntoarcerea în Franţa a domnului Le Moult, ex-ocnaşii rămaşi în Guyana au continuat să-l aprovizioneze cu fluturi. Le lăsase indicaţii precise asupra speciilor celor mai căutate şi mai bine plătite. De exemplu, Morpho-Rhetenor şi Morpho-Menelaus se plăteau cu sume fabuloase, mai ales dacă erau hermafrodiţi. Într-o zi a primit un colet conţinînd *două* din aceste preţioase exemplare.

— Or, povestea domnul Le Moult, nu reuşisem niciodată să prind dintr-o dată mai mult de un singur specimen. Ca atare, am fost surprins de această captură miraculoasă. Le-am examinat cu atenţie. Nu exista nici un dubiu, exemplarele erau perfecte: două aripi mascule, două aripi femele. Am introdus fluturii mei într-un umectator cînd, brusc, atenţia îmi fu atrasă de un detaliu important: unul din exemplare avea cele două aripi mascule pe stînga, iar celelalte pe dreapta. Această simetrie anormala m-a făcut să miros un trucaj.

La un examen microscopic am descoperit punctele de sutură! Tipul fusese ingenios; el nu se mulţumise să taie

pur şi simplu în două doi fluturi şi să lipească apoi jumătăţile, ştiind că o asemenea stratagemă va fi descoperită de îndată ce fluturii vor fi băgaţi în umectator. Nu, el prinsese un mascul şi o femelă vii şi decupase delicat cu un bisturiu pe diagonală, întîi masculul, apoi femela, după care lipise jumătatea masculă de jumătatea femelă şi viceversa. Fărîma de viaţă ce mai sălăşluia în insecte a permis efectuarea unui soi de grefe, insolubile atît în apă, cît şi în alcool...

Hotărît lucru, cînd există banul care să stimuleze ingeniozitatea, arta falsului nu cunoaşte limite!

Dacă prima noastră expoziţie, cea din 1954, a avut un succes notabil datorită presei, următoarea a beneficiat, atît în Franţa cît şi în străinătate, de o publicitate şi mai mare. Ziarele au rivalizat în titluri ingenioase, amuzante, „acroşante”: „La Grand Palais, o lecţie pentru naivi”, „La muzeul falsurilor, Iisus-Hristos şi Utrillo sînt vedete”, „False capodopere... capodopere ale falsului”. Dar cel mai insolit era următorul: „Alcovul unui comisar de la Siguranţă adăposteşte false comori carnale”. Din fericire, titlul era urmat de următorul text: „Aceste siluete, aceste chipuri, aceste trupuri de femeie sau aceste peisaje degajă o atmosferă, creează o ambianţă de dragoste, umplînd cu ea biroul unui funcţionar: e dragostea pictorului pentru formă”.

Un critic de artă rezumă, concis, acest concert de laude scriind că expoziţia conţine „adevărate falsuri, jumătăţi de falsuri şi falsuri-falsuri”... Ni se sugera prin urmare — lucru care nu putea decît să mă încînte — să creăm un „Muzeu al falsurilor” permanent. Acest proiect, care încolţise în mintea mea încă de la expoziţia din 1954, era cu atît mai realizabil, cu cît posedam deja suficiente opere şi obiecte ca să putem constitui un nucleu de calitate.

I-am împărtăşit prin urmare, cu multă satisfacţie, sub-directorului meu, posibilitatea ce se oferea poliţiei franceze de a crea primul muzeu permanent al falsurilor. Un raport,

inspirat de mine, fu adresat, prin grija lui, ministrului. Se sublinia acolo interesul manifestat de public faţă de problemele falsurilor şi a mijloacelor indicate pentru detectarea lor. Între altele, raportul atrăgea atenţia şi asupra destinului, atît de paradoxal, al operelor confiscate de poliţie.

Raportul a fost îngropat, iar ideea muzeului data uitării.

Motivul? Lipsă de credite? Lipsa unor localuri? Bine, dar au fost destule cazuri cînd ele s-au găsit pentru realizarea unor obiective de valoare şi mai contestabilă. Dealtfel, o serie de propuneri rentabile fuseseră deja formulate.

Vorbind despre acest atît de necesar „Muzeu al imposturii", criticul Fernand Demeure nota: „ideea nu e pe gustul unora". La cine se referea? La negustorii veroşi? La pseudo-experţi? La Administraţie? Desigur, nu-mi făceam mari iluzii în legătură cu rîvna „marilor noştri patroni" de a crea acest muzeu; nutream însă speranţa că ideea de contribuţie la apărarea artei şi prestigiul pe care-l va dobîndi poliţia vor fi două mobile suficient de puternice ca să-i îndemne la acţiune. Aici însă m-am înşelat.

Am cunoscut majoritatea experţilor parizieni şi pe cîţiva din provincie şi din străinătate. Unii m-au impresionat prin cunoştinţele lor, prin siguranţa ochiului, prin luciditatea judecăţii. Alţii însă (pseudo-experţii), m-au decepţionat prin incapacitatea lor manifestă, disimulată adesea sub masca pedantismului sau a laşităţii.

Faptul decurge din următoarea realitate ilogică: „Cine vrea e expert". Într-adevăr, profesiunea de expert nu e reglementată. Titlul acesta şi-l poate lua oricine: negustorii, curtierii, istoricii de artă, redactorii revistelor artistice, amatorii de artă... Şi nu sînt singurul care să deplîngă faptul că această profesiune nu se încadrează într-un statut special, ca aceea de topometru sau expert-contabil. Situaţia

e regretabilă pentru „adevăraţii” experţi... dar şi mai regretabilă pentru cumpărătorii de opere artistice.

Nu voi da în vileag numele custodelui belgian care, făcînd-o pe expertul, i-a declarat după o sumară privire, unei doamne venite la el să-i prezinte un tablou de Quentin Metsys destinat să figureze într-o expoziţie:

— Îmi pare rău, dar tabloul e o copie, originalul se află în colecţia baronului Van Havere.

La care doamna, ce se prezentase sub numele ei de femeie măritată, a replicat:

— Îmi pare şi mie rău că trebuie să vă contrazic, dar tabloul e original, căci eu sînt fiica domnului Van Havere.

Greşeala acestui „expert” n-a avut consecinţe; însă lucrurile nu stau întotdeauna aşa. Iată, de exemplu, cazul falselor tablouri de vechi maeştri, vîndute prin licitaţie publică de către o galerie din Bruxelles. Escrocheria a fost montată de „expertul” Joseph Schaffner. Graţie unor certificate de autenticitate pe care le procurase proprietarului galeriei şi cu complicitatea acestuia, putuse organiza în 1956 şi 1957 trei licitaţii, aparent excepţionale în măsura în care pe listă figurau lucrări de Albani, Baldassare, Bellini, Bruegel, Boucher, Clouet, Cranach, Lorenzo di Credi, Gainsborough, Longhy, Rubens, Cuyp, Fragonard, Greuze...

La puţin timp după aceste licitaţii, majoritatea cumpărătorilor constatară că achiziţiile lor erau false. Am aflat de această escrocherie abia mai tîrziu, cînd un poliţist belgian, însoţit de una din victimele lui Schaffner, a sosit la Paris pentru continuarea anchetei. Dînsul mi-a arătat cîteva certificate de autenticitate eliberate pentru operele false de un istoric de artă şi de doi experţi francezi. Dorea să-i interogheze, şi să stea de vorbă cu domnul Wildenstein, proprietarul veritabilei compoziţii „Zadarnica împotrivire” de Fragonard, a cărei copie fusese vîndută drept original.

De asemeni, urmărea să pună mîna pe Schaffner care, pe lîngă concursul experţilor francezi, îşi asigurase şi complicitatea unui avocat falit din Viena, pe nume Freusing, care îi procurase o bună parte din certificatele false.

Informat de ancheta deschisă în Belgia, Schaffner părăsise domiciliul său din Neuilly. N-a mai fost regăsit. Mandatele de urmărire lansate împotriva lui au rămas fără rezultate.

La proces, preşedintele completului de judecată şi-a exprimat rezerva „în privinţa seriozităţii experţilor ale căror atestări par să se întemeieze doar pe neant". Unul din experţii inculpaţi eliberase certificatele fără ca măcar să vadă tablourile respective, după simpla lor reproducere fotografică. În concluzia judecăţii, preşedintele îi invita pe experţi „să practice cu mai mult discernămînt ştiinţa lor *conjuncturală".*

Aceeaşi preocupare pentru obiectivitatea expertizei am găsit-o şi într-o sentinţă a Curţii de apel din Paris. Experţii sînt învinuiţi de a nu fi recurs la metodele ştiinţifice de investigaţie „...constatîndu-se că experţii... s-au mulţumit cu un examen superficial". Într-o afacere de falşi Degas în care era implicat şi Harpignies (am mai vorbit despre el), negustorul inculpat a fost scos din cauză de către un tribunal breton, considerîndu-se că „o opinie, oricît de autorizată ar fi ea, nu are altă valoare decît aceea a unei păreri personale şi nu poate, într-o artă conjuncturală cum e aceea a atribuirii cutărei opere, cutărui artist, să echivaleze în absenţa verificării ştiinţifice, cu o certitudine".

Şi aceşti magistraţi, ca şi amatorii de artă, doreau ca expertiza să nu fie subiectivă, adică bazată doar pe un examen vizual (chiar dacă acesta s-ar conjuga cu o memorie precisă şi o cultură artistică vastă), ci să se întemeieze pe probe materiale pozitive.

În ceea ce ne priveşte, de cîte ori lucrul era cu putinţă, încercam să întrunim aceste probe. Iată un exemplu: în

septembrie 1939, am primit din partea Interpolului următoarea circulară referitoare la un „tablou de *origine* suspectă”:

„O pictură în ulei, măsurînd... şi reprezentînd (după spusele experţilor) un portret al „Pahurei”, cea de a doua nevastă polineziană a pictorului Gauguin, se află actualmente în posesia unei persoane particulare din San Francisco (S.U.A.). Tabloul a apărut în Statele Unite prin 1954, dar cercetările efectuate pentru stabilirea provenienţei sale n-au dat nici un rezultat. E posibil să fi fost în mîinile unor emigranţi polonezi. Actuala proprietară emite dubii în legătura cu originea tabloului, care, după părerea ei, ar putea proveni dintr-un furt sau jaf, comis înainte de a ajunge la ea”.

Deşi secţia noastră nu se ocupa nici de furturi, nici de jafuri, circulara ne parveni totuşi, presupun în temeiul cunoştinţelor noastre despre cercurile artistice şi comerciale pariziene.

Interpolul ţinea la dispoziţia ţării care ar poseda elemente precise pentru identificare o reproducere în culori a tabloului, (în circulară figura doar o reproducere în alb-negru), o fotografie executată cu ajutorul razelor X şi o mărire a unei porţiuni din pînză.

Am examinat mai întîi reproducerea fotografică. Capul, destul de frumuşel, dar cu trăsături mai curînd pariziene decît tahitiene, ocupa aproape întregul tablou. O maimuţă din care nu se vedea — oare de ce? — decît o parte a corpului, era arbitrar lipită de pieptul femeii. Din compoziţie nu se degaja nici un fel de unitate, ceea ce îmi aminti de „Cele două tahitiene” ale „contesei italiene”, falsul în care se încercase un „transplant” al capetelor şi trupurilor din „Femeile cu fructe de mango” ale lui Gauguin.

Tabloul mi se părea, aşadar, suspect, însă pentru alte raţiuni decît cele invocate în circulara inspirată de experţi. M-am apucat să caut prin cărţile mele de artă.

În scurt timp am obţinut dovada că tabloul în cauză era, pur şi simplu, un fals. Un montaj realizat după două din pînzele lui Gauguin. Faţa şi bustul femeii fuseseră împrumutate de la una din „Femeile cu fructe de mango”, iar maimuţa de la „Annah, javaneza”, două din binecunoscutele tablouri ale lui Gauguin. Dacă pînă acum proprietara îşi făcuse griji doar în legătură cu originea capodoperei sale, de aici încolo putea să şi le facă şi în legătură cu autenticitatea acesteia, cu toată binecuvîntarea dată de „experţi”!

La cererea mea, serviciul nostru fotografic a realizat un montaj identic cu cel al falsificatorului. Rezultatul a fost concludent. Nu era cazul să fac din asta un titlu de glorie, dar am avut satisfacţia să demonstrez, prin mijloace de investigaţie comparativă care sînt la îndemîna tuturor, ceea ce „experţii” n-au ştiut să vadă.

Există anumite „trucuri” care permit obţinerea de indicaţii cu privire la vîrsta aproximativă a tabloului. Unul din ele, extrem de simplu, mi-a fost dezvăluit de domnul J.M. Goulinat, restauratorul-şef al muzeului Luvru, preşedinte, timp de mulţi ani, al Salonului artiştilor francezi şi expert oficial pe lîngă tribunale. Se înţeapă pictura cu ajutorul unui ac. Dacă acesta pătrunde pînă la pînză înseamnă că tabloul are mai puţin de zece ani; dacă dimpotrivă, stratul de ulei rezistă, se poate presupune că pictura ar fi veche. Luînd ca bază compoziţia clasică a culorilor, întărirea este de zece ani pentru lacul robia, de zece pînă la cincisprezece ani pentru galbenul de crom, de douăzeci pînă la douăzeci şi cinci pentru albul de zinc asociat cu galbenul de crom, de cincizeci de ani pentru albul de zinc pur etc. Comunicat colaboratorilor mei, acest procedeu atît de simplu le-a îngăduit să impresioneze pe cîţiva din negustorii escroci care îşi închipuiseră că-i vor putea duce de nas.

Odată efectuată expertiza vizuală şi practicate toate investigaţiile materiale posibile, se recurge, în anumite cazuri dificile, la folosirea expertizei ştiinţifice.

Cînd i-am vorbit unui expert despre această expertiză, mi-a replicat:

— Dar nu există un aparat care să vă poată spune că tabloul X e un Rembrandt!

— Fireşte că nu, dar spectrografia şi analiza chimică ne pot certifica dacă e sau nu din secolul al XVI-lea.

— Asta o poate determina şi expertiza vizuală!

— Se prea poate, însă permiteţi-mi să vă reamintesc cazul unuia din confraţii dv. care şi-a asumat responsabilitatea punerii în vînzare a unui tablou ca aparţinînd „Şcolii lui Botticelli”, cu alte cuvinte o operă pictată în maniera maestrului şi în epoca în care a trăit acesta. Or, expertiza ştiinţifică a demonstrat că pînza de care vorbim data din secolul al XIX-lea!

Toate aceste consideraţiuni ne obligă să arătăm în ce anume constau metodele de expertiză ştiinţifică. Înainte de orice, trebuie să spun că am aflat de aceste metode trimiţînd diverse tablouri suspecte la laboratorul Luvrului, condus de doamna Madeleine Hours. Personaj bine cunoscut în lumea amatorilor de artă, ea a dezvăluit cu brio publicului „secretele capodoperelor” din muzeele noastre naţionale. A consimţit să examineze operele pe care i le-am prezentat la modul strict oficios, dat fiind că laboratorul său e autorizat să expertizeze doar pe cele aparţinînd muzeului. Ca atare, nu puteam face uz de avizul ei.

Am recurs la singurul expert ştiinţific pe care-l cunoşteam la Paris, domnul Nino Cordovado. Ajutorul pe care ni l-a dat a fost întotdeauna benevol.

Acest om scund de statură, şiret, cu înfăţişare modestă şi capul vîrît între umeri îşi desfăşura activitatea într-un atelier care la prima vedere nu se deosebea întru nimic de acela al unui sculptor ori pictor. Domnea aici o dezordine

fantastică de tablouri vechi, unele aşezate pe şevalet, altele îngrămădite pe unde da dumnezeu. Unul dintre ele, întins pe o masă şi înconjurat de instrumente şi produse chimice, era supus unei cure de întinerire, căci domnul Cordovado era în acelaşi timp un abil restaurator. Toate acestea n-aveau nimic extraordinar pentru mine; interesantă era un soi de nişă separată de rest printr-o amplă perdea neagră, deasupra căreia inscripţii terifiante preveneau vizitatorul: „Înaltă tensiune!”, „Pericol de moarte!”.

Aici se afla sălaşul „alchimistului”; aici, în întuneric, îşi mînuia el aparatele. Unul, de pildă, slujea pentru efectuarea examenelor la lumina monocromatică. Generată de o lampă cu vapori de sodiu sau de mercur, această lumină permite studierea modeleului şi a reliefului cu mai mare precizie decît la un iluminat normal cu lumină „albă”, care scoate în evidenţă culorile dar produce ceea ce se numeşte „aberaţii cromatice”. Alte aparate realizau examene radiografice (cu ajutorul faimoaselor radiaţii penetrante „moi”), examene cu radiaţii ultraviolete sau infraroşii.

Unul din cele mai interesante era un aparat de spectrografie prin difracţie pe care Cordovado îl instalase după propriile planuri. Sub acţiunea arcului electric un spectacol feeric de descompunere a spectrului culorilor se oferea privirii. Prezenţa plumbului era astfel instantaneu descoperită.

Apropo de plumb, mi se povesti:

— Un domn vine la mine ca să capete un certificat de autenticitate pentru un portret de Pourbus. Examinez pînza la raze X. Ciudat, nu apare nici o imagine! Atunci, cercetez dosul pînzei, după care aplic un reactiv pe bază de iodură de potasiu. Proprietarul tabloului era îngrozit:

— O să-mi nenorociţi pînza! se văicărea el.

I-am explicat să nu e nici un pericol şi că nu făceam decît să îndepărtez un strat de plumb. A fost şi mai uimit cînd, după ce am decapat în felul acesta spatele tabloului, i-am

arătat, la razele X, că de data aceasta imaginea apărea: era o „scenă de gen” din secolul al XIX-lea fără nici o valoare.

— Ce se întîmplase? l-am întrebat.

— Nimic mai simplu. Falsificatorul aflase că plumbul face pînza impermeabilă la razele X; ca atare, acoperise spatele tabloului cu un strat de plumb, convins că astfel expertiza devine imposibilă.

— Pînza n-a avut într-adevăr nimic?

— Absolut nimic. Nu o deteriorează nici dizolvarea plumbului, cum n-o strică nici radiaţiile electromagnetice, chiar la tensiuni foarte mari. Astea-s argumente nefondate, scornite de negustori sau experţi vizuali.

Dar domnul Cordovado n-a descoperit numai falsuri. Iată ce mi-a povestit:

— Unul din prietenii mei a crezut că face o afacere bună cumpărînd cu 10.000 de franci (vechi) un mic tablou pe lemn în stilul Renaşterii italiene. Mi l-a arătat cerîndu-mi părerea; mi s-a părut fără valoare şi atunci, decepţionat, omul mi l-a lăsat. Tabloul a zăcut astfel cîţiva ani în atelierul meu, pînă într-o zi cînd l-am folosit la o primă experienţă cu un aparat de ultraviolete pe unde scurte pe care tocmai îl pusesem la punct. Mare mi-a fost mirarea cînd, supunînd lucrarea acţiunii ultravioletelor, am constatat că sub pictura denaturată de restaurări succesive, dar *foarte vechi,* apăru portretul unei tinere femei ce părea a fi de... Tiţian! Am supus tabloul analizei spectrografice şi celor chimice: nu încăpea îndoiala, fusese pictat în secolul al XVI-lea!

Şi iată cum acest tablou pe care la început îl socotisem lipsit de interes pentru că îl examinasem doar cu ochiul, se dovedea a fi de o foarte mare valoare! Fără s-o ştie, prietenul meu realizase o excelentă afacere!

Domnului Cordovado îi datorez tot ceea ce ştiu despre mijloacele ştiinţifice puse la dispoziţia experţilor, mijloace pe care le voi trece succint în revistă.

Chiar şi o simplă mărire fotografică aduce, raportată la factura generală a pictorului, amănunte interesante: semnături aplicate ulterior, inscripţii, date. Fotografiată în lumină razantă, lucrarea dezvăluie, în afara reliefurilor care scot la iveală „cîrpelile” diverselor ciupituri, existenţa uneia sau a mai multor semnături disimulate. De asemeni, ea permite studierea structurii pensulaţiei artistului.

Dacă, în cazul unui tablou suspect, se procedează la fotografierea unei părţi a acestuia folosind un obiectiv cu distanţă focală mare, se obţine o macrofotografie. Această macrofotografie va fi comparată cu altele executate după opere originale şi se va vedea astfel dacă provenienţa e aceeaşi, dacă există o identitate a „scriiturii”. Aplicarea acestui procedeu nu necesită decît o amplă documentare compusă din diferite macrofotografii ale operelor originale din diverse perioade tipice ale creaţiei artistului respectiv.

Mărirea fotografică a unei imagini obţinute la microscop indică, odată cu starea tabloului şi a materialului folosit, şi realitatea şi autenticitatea crachelurilor. Într-un articol publicat în revista Interpolului am dat o descriere detaliată a rezultatelor obţinute prin aceste procedee ştiinţifice. Mă voi rezuma deci să amintesc doar cîteva aspecte ale acestei ştiinţe a investigaţiei.

Spectrul vizibil e cuprins între 4000 şi 7000 angstromi; notată prin Å, această unitate este a zecea milioana parte a milimetrului. Sub 4000 Å se situează ultra-violetele, iar şi mai jos radiaţiile X şi cele radioactive; peste 7000 Å sînt infraroşiile, după ele urmînd undele hertziene. În jur de 3650 Å, la o lungime de undă apropiată de cea a ultravioletelor, se află o zonă fluorescentă denumită „Lumina lui Wood”, utilizată în mod frecvent pentru expertize ştiinţifice sumare. Graţie ei se pot observa „repictările” superficiale, semnăturile trucate şi inscripţiile adăugate.

Sub efectul ultravioletelor, toate restaurările apar într-o tonalitate a cărei intensitate este extrem de diferită în funcţie de epocă; dar mai ales, ele permit analiza calitativă a diferitelor materiale folosite. Existînd *tabelul lui de Wilt,* care ne dă, pentru fiecare epocă majoritatea pigmenţilor utilizaţi, vom putea deci şti dacă opera examinată a fost cu adevărat pictată în perioada indicată.

Aceste cîteva cuvinte în legătură cu expertiza confirmă faptul că toate elementele vizuale, documentare şi ştiinţifice pot fi reunite pentru a da expertului posibilitatea să se pronunţe cu maximum de garanţie. Aceasta implică însă folosirea unei terminologii oneste care, ca şi profesiunea de expert, ar trebui legalizată. Ar fi poate de ajuns să se omologheze termeni utilizaţi de experţii serioşi şi astfel:

* Un tablou „de X” este un tablou „pictat de X”.

* Un tablou „atribuit lui X” este o operă care nu poate fi desemnată în mod infailibil ca aparţinînd lui X, deşi există raţiuni pro, chiar în absenţa unor probe formale (în special absenţa semnăturii).

* Un tablou provenind „din atelierul lui X” se aplică unei compoziţii aparţinînd maestrului, dar executată fie cu ajutorul elevilor, fie de către aceştia sub supravegherea lui.

* Un tablou aparţinînd „şcolii lui X” presupune că opera a fost concepută *conform* esteticii şi facturii maestrului, dar realizată de către altcineva. Chiar dacă epoca n-a fost indicată, opera nu poate aparţine decît secolului în care trăia maestrul.

* Termenii „în genul lui X” sau „după X” desemnează o copie mai mult sau mai puţin recentă, adesea un fals, al cărui nume vrea să fie tăinuit.

Dincolo de aceste consideraţii de ordin material privind urmărirea impostorilor, văzute prin prisma anchetelor pe

care le-am dus, FALSUL pune în cauză însăşi „creaţia artistică”.

Cu prilejul expoziţiei noastre de la Grand Palais, André Malraux ne scria: „Permiteţi-mi să vă felicit pentru că aţi izbutit să învingeţi obstacolele inerente uneia din cele mai semnificative Expoziţii ale vremurilor noastre, o expoziţie care ridică cele mai îngrijorătoare probleme din întreaga filosofie a Artei”.

Jean Cocteau ne transmitea o frază a lui Picasso: „Nu există falsuri pentru bunul motiv că totul e fals”. După părerea lui Cocteau avea perfectă dreptate „fiindcă adevăraţii pictori sînt nişte copişti ai unui „eu” abscons, pe care nu-l cunosc şi pe care îl imită”.

Referindu-se la problema creaţiei artistice, André Maurois ne invita „să ne întrebăm în ce măsură falsificatorul, imitînd perfect un maestru, nu devine el însuşi un maestru. Dacă se mulţumeşte doar s-o copieze pe Gioconda, atunci e numai un meşteşugar abil; dar dacă plasîndu-se în faţa unui alt chip, regăseşte, pictîndu-l, factura lui Da Vinci, atunci problema se complică... Unde sfîrşeşte discipolul? De unde începe falsificatorul?”

În micro-eseul scris pentru catalogul expoziţiei noastre, Maurice Garçon afirma că „actul contrafacerii e poate cel mai frumos omagiu care poate fi adus unui artist. Plagiat e numai frumosul. Pentru ceea ce e mediocru şi urît nu există imitatori. De aici însă nu trebuie trasă concluzia că falsificatorul ar avea dreptul la respect ori milă, chiar şi în doze infinitezimale. Ceea ce-l dirijează e un interes mult prea sordid. E de reţinut doar faptul că falsificatorii n-ar exista dacă n-ar exista şi artişti creatori, dătători de bucurie pentru ochi şi pentru suflet”.

Părerile altora, păreri culese de mine, sînt cu totul diferite. Pentru aceştia falsul reprezintă o înşelăciune înjositoare, o denaturare a adevărului. Nu există o scuză pentru cei care copiază!

„Creaţia artistică este modalitatea prin care orice individ exprimă ceea ce există în el mai personal, mai profund, mai esenţial” scria Marcel Brion. Iar Georges Lecomte afirma: „Ne întrebăm, cu tot dispreţul pe care-l merită orice înşelăciune, cum e posibil ca unii oameni avînd atîta răbdare, minuţie şi, în ultimă instanţă, atîta talent, să puna toate acestea în slujba unei escrocherii, cînd ele ar putea sluji propriile lor ambiţii? E drept, în ochii lor, propria semnătură şi maniera lor personală sînt infinit mai puţin sigure decît reproducerea unui stil şi uzurparea unui nume bine cotat...

Răspunzînd celor care încearcă aceeaşi bucurie estetică în faţa unei falsificări ca şi în faţa originalului, Georges Rouault ne spunea: „Oricît de abil ar fi executat un fals, el se va distinge întotdeauna de tabloul original prin sentimentul de penibil pe care-l creează şi prin senzaţia de lucru mort pe care o inspiră celor ce ştiu să comunice cu operele autentice”.

Voi încheia aceste reflecţii asupra falsului şi a creaţiei artistice, citînd mărturia Simonei J. Cahen-Salvador, istoric de artă care a dus la bun sfîrşit gigantica sarcină a examinării şi catalogării celor aproximativ 2 000 de falsuri expuse la Grand Palais: „Nu vom repeta niciodată îndeajuns că falsificatorul este un hoţ în toată accepţia cuvîntului; el nu comite numai o escrocherie comercială, ci îşi însuşeşte idei şi un talent ce nu-i aparţin. Mai mult decît atît, prin mediocritatea lucrărilor sale, el îi discreditează pe maeştrii după care se inspiră. Represiunea falsului trebuie urmărită fără cruţare...”

Această mărturie rezumă sentimentele care m-au animat în cursul carierei mele de „vînător de falsuri”, în lupta dintre ce-i autentic împotriva a ce e fals, luptă eternă aidoma celei care opune ADEVĂRUL — MINCIUNII.

CUPRINS

INTRODUCERE.....8
I. HAZARDURI ŞI PUSEURI.....10
II. SPIONAJ ÎN DANTELE.....30
III. FALSURILE VAN GOGH.....59
IV. NEGUSTORII „LA NEGRU”.....103
V. COMOARA CONTESEI ITALIENE.....132
VI. REGELE GĂGĂUŢILOR ŞI URMĂTORII.....155
VII. DE LA HOTEL DROUOT LA ŞCOALA DE LA LUVRU...188
VIII. MUZEUL DE FALSURI DE LA BARBIZON ŞI „TIŢIAN”-UL DIN COMPIÈGNE.....214
IX. ESCROCUL CU ASIGURĂRILE ŞI TALCIOCUL.....243
X. PIAŢA AMERICANĂ.....297
XI. „PRINŢUL”, „BĂTRÎNUL CAIMAN” ŞI MULŢI ALŢII.....314
XII. PICTORII PE CARE I-AM CUNOSCUT.....366
XIII. CERTIFICAT DE NOI.....414